



La circulation des oeuvres d'art contemporain en Afrique de l'Ouest : cas des arts plastiques à travers l'exemple du Sénégal

François Diouane Ndiaye

► To cite this version:

François Diouane Ndiaye. La circulation des oeuvres d'art contemporain en Afrique de l'Ouest : cas des arts plastiques à travers l'exemple du Sénégal. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30042 . tel-01153957

HAL Id: tel-01153957

<https://theses.hal.science/tel-01153957>

Submitted on 20 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités ED 480 - EA 4426 MICA

THÈSE DE DOCTORAT EN ART

**LA CIRCULATION DES ŒUVRES D'ART
CONTEMPORAIN EN AFRIQUE DE L'OUEST.**

CAS DES ARTS PLASTIQUES A TRAVERS L'EXEMPLE DU SENEGAL

Présentée et soutenue publiquement le 13 mai 2014

par

François Diouane NDIAYE

Sous la Direction de

Bernard LAFARGUE, Professeur d'esthétique et d'histoire de l'art- Université Bordeaux-Montaigne.

Membres du jury

Bernard LAFARGUE, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne, France.

Abdou SYLLA, Directeur de Recherche Ifan –Ch. A. Diop- Dakar, Sénégal.

Yacouba KONATE, Professeur à l'Université Nationale d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

Dominique BERTHET, Professeur à l'Université des Antilles et de la Guyane, France.

Hélène TISSIERES, Professeur à l'Université du Texas-Austin, Etats-Unis d'Amérique.

Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais pu être finalisée sans la contribution décisive du Professeur Abdou Sylla. Ses remarques m'ont permis de préciser mon propos et je ne saurais assez le remercier. Je lui rends un vibrant hommage à travers ce travail. Je rends également un hommage particulier à feu Sylviane Leprun, ma première Directrice de thèse. Ce sujet s'est inspiré de sa vision et de ses ambitions pour l'art contemporain en Afrique.

Mes remerciements vont aussi à mon directeur de thèse, le professeur Bernard Lafargue, qui a accepté sans réserve de m'accompagner dans la finalisation de cette thèse. Sa sagesse et sa disponibilité dans mes moments de doute ont été d'un immense réconfort. Merci d'y avoir cru jusqu'au bout et de n'avoir épargné aucun effort pour que cette soutenance se tienne au Sénégal.

Je tiens à remercier Amade Faye pour ses encouragements qui m'ont permis de ne jamais dévier de mon objectif final.

Merci à mon ami Babacar Samb Diène et à Alouise Diouf dont je ne pourrai jamais assez saluer l'apport dans l'accomplissement de cette thèse.

Un très grand merci au Dr Mamoudou Sy pour avoir été au début et à la fin de ce projet.

Je remercie très particulièrement Alexandre Diouf qui a été à l'origine de ce projet et Pierre Tène pour son soutien permanent. A tonton Bill Albert Tine.

J'adresse aussi mes sincères remerciements à toute la famille Lichtlin. Je lui serais éternellement reconnaissant. Pascal merci pour la correction. Sylvie merci pour l'assistance.

A mon cher Yohann et à Jonathan.

A monsieur Mor Diaw ancien Principal du CEM Djibril Diaw, pour sa contribution particulière. A Monsieur Déthié Faye pour m'avoir facilité la finalisation de cette thèse.

Mes remerciements vont également au personnel de l'Ecole Doctorale.

A Christine Conka et à ma mamie Andrée Pansé, que d'autres personnes puissent profiter de votre sagesse

Un merci tout particulier à Ernest et à Karina pour votre soutien indéfectible.

Mes dernières pensées iront vers ma mère et toute ma famille, qui m'ont permis d'en arriver là. Je remercie infiniment et particulièrement Agnès, Louise, Hélène Julienne, Pierre, Ndella. A mes tantes Emilie et Anna et toute leur famille.

Merci au Docteur Lamine Sarr et à sa femme Khady pour tout. A Jean Gnilane Diouf et à Lucie.

Que tous ceux qui ont contribué à faciliter cette thèse trouvent ici le témoignage de ma sincère gratitude. Je pense particulièrement à Maïmouna Niasse que je ne saurais oublier.

Au couple ami Guillaume et Matha, de Permantade à S^t Médard-en-Jalles,
Ils sauront pourquoi.

**LA CIRCULATION DES ŒUVRES D'ART
CONTEMPORAIN EN AFRIQUE DE L'OUEST.**

CAS DES ARTS PLASTIQUES A TRAVERS L'EXEMPLE DU SENEGAL

**THE MOVEMENT OF CONTEMPORARY
ARTWORKS IN WEST AFRICA.**

CASE OF ART THROUGH THE EXAMPLE OF SENEGAL

RESUME

La part de l'Afrique dans le commerce mondial de biens et services culturels reste très faible. Cette situation reflète en partie le niveau des échanges impliquant ce secteur à l'intérieur du continent. Des contraintes accrues pèsent en réalité sur l'écoulement des produits artistiques mais aussi sur les conditions de leur production.

Les œuvres d'art contemporain ne dérogent pas à cette affirmation. De plus en plus de publications et de recherches traitent de la problématique des échanges qui sous-tend la circulation des œuvres d'art contemporain en Afrique. Il est aujourd'hui établi qu'étudier en Afrique les phénomènes et manifestations de la circulation des produits artistiques et particulièrement des œuvres d'art contemporain relève d'une entreprise complexe tant le mélange de genre entre l'art traditionnel et l'art contemporain y est répandu : beaucoup de problématiques liées à l'art contemporain continuant d'être étudiées sous l'angle de l'art traditionnel.

Cette thèse, en tant que contribution à la réflexion sur la création artistique, veut mettre en évidence les mobiles et les modalités des échanges sur l'art contemporain en Afrique de l'Ouest. Il est question de déterminer les relations existantes entre le champ de création et celui de la réception dans une perspective de développement des échanges sur les œuvres d'art contemporain ainsi que ses incidences sur la création. Il s'agit aussi de démontrer que la circulation des œuvres, assumée comme valeur intrinsèque de l'évolution de la création contemporaine et comme gage de notoriété des artistes, est censée concourir plus explicitement et, plus efficacement, au développement du champ de réception en contribuant à l'attractivité du marché de l'art.

Les éclairages et les stimulations que ce travail pourrait apporter sur l'état du marché de l'art ainsi que la diffusion des œuvres d'art contemporain au Sénégal, permettront d'avoir une meilleure approche sur cette question dans les autres pays de la sous-région

ABSTRACT

The part of Africa in the world trade of cultural products and services remains very weak. This situation reflects partially the level of the exchanges involving this sector inside the continent. Growing constraints bear down on the flow of the artistic works but also on the conditions of their production.

The works of contemporary art are not departed from this assertion. More and more publications and researches deal with the problem of the exchanges which underlies the flow

of the works of contemporary art in Africa. It's established nowadays that studying the phenomena and demonstrations of the circulation of the artistic products and particularity of the works of contemporary art is a complex matter. Because of the mixture of genders and origins inside the traditional and the contemporary art in Africa. Many problems connected to the contemporary art in Africa continue to be analyzed under the frame of the traditional art.

This academic work is a contribution for the thought on the artistic creation; it aims to highlight the motives and modalities of the exchanges on the contemporary in western Africa. This PhD determines the existing relations between the field of creation and that of the reception in a perspective of development of the exchange on the works of contemporary art as well as its incidences on the creativity.

We'll demonstrate also that the flow of artistic products, assumed as intrinsic value of the evolution of the contemporary works and generally known fame of the artists, is supposed to compete more explicitly and, more effectively, to the development of the field of reception by contributing to the attractiveness of the market of the art.

The lightings and the stimulations that this academic work could bring on the art's market as well as the dispatching of the products of contemporary art in Senegal, will allow us to have a better approach on this question in the other countries of the sub-Saharan area.

Notions clés

Circulation:

Selon l'*Encyclopédie des Gens du Monde*, en économie comme en politique, on entend par *circulation*, le déplacement successif de toutes les choses utiles ou agréables, qui s'opère dans les sociétés ; le mouvement continu de va et vient, qui fait passer alternativement d'une main à une autre les immeubles, la monnaie, les matières premières, les objets manufacturés, etc.

La circulation des œuvres d'art peut épouser les mêmes contours que celle de la définition économique ou politique. On peut aussi considérer le terme *circulation*, selon son acception en biologie où il désigne le mouvement ou le transport, à travers les différents ordres de vaisseaux du corps humain. Ces déplacements peuvent être assimilés aux circuits et trajectoires qu'empruntent les œuvres d'art du champ de création au champ de réception, de leur conception à leur consommation.

Œuvre d'art:

La notion d'œuvre d'art est très vaste. Nous la considérons ici comme, un objet matériel conçu pour son attrait esthétique (peinture, sculpture, installation...). C'est le principal bien culturel qui s'échange dans le marché de l'art.

Art contemporain:

L'art africain *contemporain* comme le souligne (Kasfir, 2000, p 9), est fondamentalement postcolonial mais tout comme l'art occidental contemporain, il ne peut être expliqué ni même décrit correctement sans une analyse de son contexte historique. Or, pour l'art africain cette période coïncide avec la période coloniale dite *moderne* en occident mais aussi diverses pratiques artistiques beaucoup plus anciennes qui en de multiples endroits du continent ont résisté au colonialisme et continuent d'exister aujourd'hui sous l'appellation d'art *traditionnel contemporain* (masques, statuettes, armes, outils, objets décoratifs, poteries, textiles et architecture).

Champ artistique :

Le champ artistique est constitué du champ de création et du champ de réception. Les artistes évoluent principalement dans le champ de création mais peuvent concomitamment jouer d'autres rôles dans le champ de réception comme promoteurs de manifestations ou

régisser en art contemporain. Le champ de réception est l'espace dans lequel s'effectuent les transactions sur les œuvres d'art. Il regroupe les galeristes, collectionneurs, critiques et les publics.

Marché de l'art:

C'est le cadre dans lequel des mécanismes sont mis en place pour permettre les échanges d'œuvres d'art avec comme principal enjeu, le gain financier. Le marché de l'art contemporain est caractérisé par l'hétérogénéité et la singularité des productions. Le marché de l'art comme le champ artistique regroupe tous les acteurs du monde de l'art. Cependant, il est important de relever une nuance entre les deux. Le champ est constitué de deux entités bien distinctes alors que le marché de l'art est structuré en deux niveaux : celui des ventes directes (premier niveau) et celui de la revente (second niveau).

Sigles

ADAPT : Association des Artistes Plasticiens de Thiès.

AEF : Afrique Equatoriale Française.

AFAA: Association Française d'Action Artistique.

AICA: Association Internationale des Critiques d'Art.

AMA: Art Move Africa.

ANAPS: Association Nationale des Artistes Plasticiens Sénégalais.

ANOCI: Agence Nationale pour l'Organisation de la Conférence Islamique.

AOF: Afrique Occidentale Française.

ARCO: Foire Internationale d'Art Contemporain de Madrid.

ARPLASEN: Association des Artistes Plasticiens du Sénégal.

BCEAO: Banque Centrale des Etats de l'Afrique de l'Ouest.

CIFRA: Centre de Formation et de Résidence Artistique.

CAF: Fondation pour l'Art Contemporain au Ghana.

CEDEAO : Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest.

CIAGP: Conseil International des Créateurs des Arts Graphiques, Plastiques et Photographiques.

FED : Fonds Européen de Développement.

FESMAN: Festival Mondial des Arts nègres.

FESNAC: Festival National des Arts et de la Culture.

FESTAC: Festival des Arts et de la Culture.

FMI: Fonds Monétaire International.

GBAC: Club Gambien des Arts Nègro-africains.

GIE: Groupement d'Intérêt Economique.

GNA: Galerie Nationale d'Art.

IFAN: Institut Fondamentale d'Afrique Noire.

MAPA: Marché des Arts plastiques Africains.

MASA: Marché des Arts du Spectacle Africain.

MSAD: Manufactures Sénégalaises des Arts Décoratifs.

OIF: Organisation Internationale de la Francophonie.

OMPI: Organisation Internationale de la Propriété Intellectuelle.

ONU: Organisation des Nations Unies.

PPAE: Patrimoine Privé Artistique de l'Etat.

RAVAC: Réseau africain pour la valorisation des Arts et à la Culture.

SAC : Société Africaine de Culture.

SIAPA : Salon International des Arts Plastiques d'Abidjan

UA : Union Africaine.

UEMOA : Union Economique et Monétaire Ouest Africaine.

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture.

WAMP : West African Museums Program (Programme des Musées de l'Afrique de l'Ouest).

YATF ; Young Arab Theatre Fund (Fonds de la jeunesse Arabe pour le Théâtre).

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
<i>INTRODUCTION GENERALE</i>	<i>16</i>
<i>Première partie : CONSIDERATIONS GENERALES SUR LA CIRCULATION DES ŒUVRES D'ART EN AFRIQUE DE L'OUEST</i>	<i>27</i>
<i>Chapitre premier : Aspects de la mobilité des productions artistiques.....</i>	<i>28</i>
1 Approche spatio-temporelle.....	29
1.1 Approche historique	29
1.1.1 Reconsidération des trajectoires des produits artistiques.....	29
1.1.2 <u>-Impacts des mutations du champ de création dans la mobilité des productions.....</u>	<u>32</u>
1.2 L'Afrique de l'Ouest comme espace de mobilité	35
2 Politique et diffusion de l'art contemporain	39
<i>Chapitre deuxième : Environnement du champ artistique.....</i>	<i>47</i>
1. Champ de création	48
1-1 Contexte et évolution de l'environnement de la création	48
2. Champ de réception	65
2.1 Approche générale.....	65
2.2 Etat des lieux.....	68
<i>Chapitre troisième : Les manifestations de la circulation des œuvres d'art.....</i>	<i>78</i>
1. La circulation événementielle.....	79
1.1 Programmation de la circulation événementielle.....	81
1.2 De la construction des événements	83

2. La circulation virtuelle et immatérielle	90
2.1 La circulation immatérielle.....	90
2.2 La circulation par internet.....	94
 <i>Deuxième partie : ENJEUX CONTEMPORAINS DE LA CIRCULATION DES ŒUVRES D'ART</i>	 <i>99</i>
<i>Chapitre premier : De la mise en relation des territoires de la circulation.....</i>	<i>100</i>
 1. Logiques migratoires	101
1.1 Prérequis et motivations.....	102
1.1.1 La cession marchande des œuvres.....	102
1.1.2 La circulation de l'œuvre d'art en tant que moyen de consécration.....	109
1.1.3 La donation et les autres types de dons d'œuvres d'art.....	114
2.2.1 Transfert du champ de création vers le champ de réception.....	117
<i>Chapitre deuxième : Médiation et intermédiation.....</i>	<i>124</i>
 1. La médiation directe et les interactions dans le monde de l'art.....	125
1.1 Les artistes et les pouvoirs publics.....	127
1.2 Les regroupements artistiques.....	128
1.3 La collaboration entre artistes et galeristes	129
1.4 Les rapports entre artistes et collectionneurs d'art	131
 2- La diffusion médiatique	134
2.1 Relais de la circulation des œuvres d'art à travers les supports de communication audio et audiovisuelle.....	136
2.2 Relais de la circulation des œuvres d'art à travers la presse écrite et les revues spécialisées	139
 <i>Troisième partie : APPROCHES CRITIQUES ET PERSPECTIVES.</i>	 <i>144</i>
<i>Chapitre premier : Harmonisation de la circulation.</i>	<i>145</i>

1-Cadre juridique et réglementaire	146
1.1 De la réglementation nationale	146
2. Cadres institutionnels et promotionnels.....	156
2.1 Les institutions.....	156
2.2 Les initiatives associatives	159
2.3 De la pertinence et de la portée des initiatives : l'exemple de la Biennale de Dakar	162
3 Soutien et financement.	166
3.1 Financement national.....	166
3.1.1 Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture	166
3.1.2 loi du 1%.....	169
3.1.3 La Biennale de Dakar.....	170
3.1.4 Le mécénat privé.....	172
3.2 La coopération internationale	176
 <i>Chapitre deuxième : La circulation des œuvres d'art en tant que facteur d'intégration culturelle en Afrique de l'Ouest.</i>	
<i>181</i>	
1. Migrations physiques et mutations esthétiques.....	182
1.1 Circulation d'éléments artistiques et l'idée d'un patrimoine culturel commun	182
1.2 Identités et mutations esthétiques.	194
1.2.1 La question de l'appartenance socio-ethnique.....	194
2. L'art contemporain et la question de l'intégration culturelle sous-régionale.	205
2.1 Exemples d'initiatives sous-régionales en faveur de la diffusion de l'art contemporain.....	205
2.2 De l'accueil des artistes et de la réceptivité de leurs productions. L'exemple de Fola Lawson.	215
 <i>Chapitre troisième :</i>	
<i>221</i>	
<i>Pesanteurs et perspectives de la circulation de l'art contemporain.....</i>	
<i>221</i>	
1. Contraintes et limites.	222

1.1	Les causes endogènes et exogènes.	224
1.2	Les implications sur la création artistique.	233
2- Quel avenir pour la circulation de l'art contemporain ?		233
2.1	A la recherche de nouveaux modèles de vulgarisation.	233
2.1.1	<i>Les cibles</i>	233
2.2	Les stratégies : l'artothèque ou la promotion efficiente de l'art contemporain au Sénégal....	237
2.2.1	De la mise en place d'une artothèque nationale.....	237
2.2.2	<i>Les qualifications du personnel</i>	239
2.2	Pour la création d'un observatoire de la circulation des œuvres d'art contemporain.....	243
2.2.1	Opportunités de l'observatoire.	243
2.2.2	<i>Statut et organigramme de l'Observatoire</i>	245
2.2.3	<i>Les défis de l'Observatoire</i>	247
<i>CONCLUSION</i>		255
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>		262
<i>ANNEXES</i>		283

INTRODUCTION GENERALE

Problématique

Quel que soit le motif ou la nature, la mobilité est un phénomène inhérent à l'activité humaine. Les personnes itinérantes s'engagent dans un cheminement marqué par des découvertes et des adaptations, des influences et des emprunts, des antagonismes et des concessions, au gré des situations auxquelles elles sont confrontées. Pour Patrick Chamoiseau, *jamais l'humain ne s'est trouvé de manière aussi globale, aussi totale, totalitaire, totalisante, dans un système qui, sans douleur apparente, et de manière globale, le conditionne jusque dans ses valeurs et dans ses rêves, dans ses pulsions et ses désirs.*¹ Cette situation de l'humain ainsi décrite, rapportée à celle de l'artiste, renvoie à ses préoccupations et incertitudes liées au processus d'uniformisation des modes de production, de consommation ou de représentation à travers ce phénomène de mobilité planétaire appelé mondialisation. Cette dernière serait aussi la résultante de l'intégration au niveau mondial des phénomènes économiques, politiques, sociaux et culturels dans des échanges de biens et de services.

Si dans le domaine de la culture, les échanges internationaux de biens et services ou mondialisation de la culture, *est une des conséquences du développement industriel* »², il est donc normal que le retard de l'Afrique en matière d'industrialisation, comparé aux autres continents, ne lui confère pas une place importante dans l'échiquier mondial. Par exemple, selon une étude publiée par l'Institut de Statistique de l'Unesco en 2005, sur les *Echanges internationaux d'une sélection de biens et services culturels* (1994-2003), les exportations de biens et services culturels africains ne s'élevaient qu'à 0,4% alors que les importations atteignaient à peine 1% du volume mondial de ce secteur. Cela s'explique par le manque d'industries culturelles susceptibles de produire en quantité et en qualité, mais aussi le déficit d'élaboration de politiques et stratégies de diffusion capables d'intégrer les produits culturels dans les réseaux du commerce mondial. Néanmoins, ces considérations d'ordre

¹ Patrick Chamoiseau, « Le Tout-Monde », Communication Actes Forum des revues interculturelles, Lyon, les 29 et 30 mars 2008. (site revues-plurielles.org).

² Jean-Pierre Warnier, *Mondialisation de la culture*, la Découverte, Paris, 1999, p. 6

industriel et économique ne doivent pas occulter le dynamisme des échanges de produits culturels qui a toujours été au centre des activités sociales et commerciales à l'intérieur du continent. Ces échanges se présentent sous des formes diverses et variées. En effet, la création de structures de conservation, la prolifération d'événements et de lieux de monstration et les enjeux de la commercialisation témoignent de l'intérêt que suscite aujourd'hui, la création artistique en Afrique. Toutes ces données contribuent, d'une manière ou d'une autre, au dynamisme de la circulation des produits artistiques.

Bien qu'elle soit marginalisée dans le contexte mondial, la création artistique en Afrique a vu, en moins de deux siècles, sa production s'adapter aux exigences internationales du marché de l'art contemporain, comme par exemple les articulations nécessaires entre les acteurs d'une part et les institutions d'autre part. Elle a subi de profondes mutations dès le début du XX^e siècle, avec l'introduction de nouveaux supports, techniques et matériaux venus d'Occident. Il y a eu aussi l'émergence d'une singularité de l'identité de l'artiste même s'il n'a pas été question de se départir totalement des références communautaires ethniques et religieuses. L'amorce de ces mutations s'est opérée à travers la formation et les échanges d'expériences artistiques. Ces mutations, qui avaient fini de consacrer un art qui présentait les mêmes modes d'expressions qu'en Occident, furent d'une importance capitale dans la reconnaissance et la diffusion internationale de l'art contemporain issu du continent par le biais des expositions coloniales et autres initiatives et engagements individuels.

Comment donc aborder de nos jours, en termes d'enjeux de société, les questions esthétiques et éthiques, identitaires et d'appartenance, d'espace et de temps sur lesquelles la circulation des œuvres d'art ne cesse de nous interpeller? Le constat établi aujourd'hui est qu'étudier les phénomènes et manifestations de la circulation des produits artistiques et particulièrement des œuvres d'art contemporain comme nous le proposons à travers notre sujet, relève d'une entreprise complexe tant le mélange des genres est permanent. Des productions d'artistes évoluant dans la création contemporaine se retrouvent dans des structures réservées à l'art touristique ou populaire de la même manière que le traditionnel et l'artisanat d'art côtoient le contemporain dans les galeries d'art contemporain. En mettant en parallèle les circuits de ces différentes formes d'expression artistiques, on se rend compte qu'ils présentent, à quelques exceptions près – beaucoup plus d'événements autour de l'art contemporain- les mêmes bifurcations, impasses et ouvertures. Par ailleurs, cette confrontation des circuits révèle que l'environnement de l'art traditionnel et l'artisanat d'art demeure et reste un cadre de référence obligé pour étudier l'état et l'évolution de la

circulation des produits artistiques en Afrique. D'autant plus que les échanges commerciaux de produits artistiques restent dominés par l'art traditionnel. Même le commerce électronique par le biais des galeries virtuelles, réserve à ce dernier une part beaucoup plus importante.

Les nouvelles technologies de l'information et de la communication ont littéralement bouleversé, comme partout ailleurs, le champ des arts plastiques en termes de support d'échange. Or la plupart des sites d'art contemporain sont généralement conçus pour la visibilité plutôt que la commercialisation des œuvres. Bien que cette visibilité des œuvres d'art contemporain soit permanente et en progression, grâce en partie à la diffusion médiatique, leur circulation n'a pas connu à l'intérieur du continent, une ampleur comparable à celle de l'art traditionnel. Les œuvres d'art traditionnel sembleraient être plus accessibles et plus faciles à s'approprier que celles relatives à l'art contemporain.

Dans sa dimension temporelle, la circulation des œuvres d'art revêt plusieurs modalités. La présence de certaines œuvres dans les circuits de monstration ou de commercialisation est relativement courte et dure le temps de l'événement. D'autres œuvres peuvent se retrouver dans ces circuits de manière beaucoup plus longue, voire permanente. Ce dernier cas de figure se réalise à travers des échanges entre structures chargées de la conservation et de la diffusion tels que les musées et les artothèques. Hélas, la coopération entre musées africains telle que promue par le *Programme des Musées d'Afrique de l'Ouest* (WAMP) est dans une phase balbutiante et aucune artothèque n'a été répertoriée dans la sous- région.

La circulation des œuvres d'art est parfois assurée par des relais comme les plates-formes de promotion et de diffusion et les manifestations événementielles. Cependant, malgré leur contribution, elles pèchent souvent dans la programmation et les critères de sélection. Elles peinent aussi à avoir une autonomie qui leur assurerait une certaine durabilité. L'apport des médias classiques, qui se résume à venir en appoint à la couverture des manifestations artistiques, reste très mitigé. Pourquoi ces médias s'intéressent-ils peu au débat de fond sur le dynamisme et les péripéties du champ artistique, particulièrement les transferts qui s'y opèrent ? Les revues spécialisées sont presque inexistantes et les rares propositions s'adressent plutôt à un public d'initiés. La revue *Afrik'art*, publiée par la Biennale de Dakar, s'adresse plutôt à un public se prévalant d'une certaine connaissance de l'art contemporain, en somme une partie restreinte de la population.

On ne peut plus ignorer la subordination de la circulation des œuvres d'art au mécénat d'Etat. Le Sénégal et le Nigéria sont les rares pays de la sous-région à connaître une forte implication de l'Etat dans l'action culturelle. Mais les ajustements structurels au Sénégal et la guerre du Biafra au Nigéria sont venus plomber cet élan entamé au moment de l'accession de ces pays à l'indépendance. Les banques et d'autres institutions investissent dans l'acquisition d'œuvres et la sponsorship de manifestations. Toutefois le caractère un peu élitiste de leurs interventions participe à la formation ou à la consolidation de réseaux et crée simultanément des marginalisations dans le champ artistique. Qu'attendraient donc les collectionneurs pour rentabiliser leur investissement par une mise en vente d'une partie de leur collection et susciter une ambiance de surenchère autour de valeur commerciale des œuvres en les faisant circuler par la même occasion ?

Nous sommes témoins aujourd'hui de la restructuration des espaces destinés, jadis, à l'art traditionnel. A défaut d'un marché bien structuré et d'un public acquis et par-delà des biennales et autres manifestations culturelles en léthargie, les œuvres d'art contemporain viennent s'adjoindre aux produits de l'artisanat d'art dans les pôles de convergence touristique. La circulation des œuvres d'art contribue aussi à la construction d'espaces d'intégration et de médiation. La traçabilité et la localisation des œuvres d'art revêtent une dimension aussi bien spatiale que sociale. L'expansion et la bonne visibilité des créations venues des autres pays peuvent impacter positivement sur le processus d'intégration culturelle. L'articulation entre frontières et productions artistiques pose souvent la question de l'altérité, à savoir ici l'identité de *l'autre* à travers sa création. En principe, dans le cadre de l'intégration culturelle et sociale, la valeur esthétique d'une œuvre d'art contemporain devrait être moins liée à sa provenance. Malheureusement les trajectoires transfrontalières des œuvres influent sur leur réceptivité.

Quelle est donc la capacité des acteurs du champ artistique mais aussi des publics – amateurs comme connaisseurs-, à maîtriser suffisamment la perception et la signification des concepts autour de l'art en Afrique ? Qu'entendons-nous par *art africain contemporain* ? Cette appellation passée dans l'usage peut-elle être opposable à l'*art africain traditionnel* ? L'*art contemporain africain* est-elle une réponse à l'art contemporain *occidental* ? Quoi qu'il en soit, le recours à cette intense généralisation de ces concepts semble sous-entendre, à bien des égards, une identité singulière de la création artistique en Afrique. Il est tributaire des approches historiques et ethno-esthétiques européennes sur l'art traditionnel africain avec le truchement des expositions coloniales comme il l'est des subjectivismes

idéologiques, découlant du panafricanisme ou de la négritude. Par ailleurs, tous les auteurs des œuvres d'art qui circulent actuellement en Afrique ne sont pas forcément Africains, de la même manière que les productions ne s'inspirent pas toutes des réalités du continent, quel que soit le cadre temporaire dans lequel elles sont situées. Il est un troisième argument qui démontre que les mobiles de cette circulation ne sont pas exclusivement –s'ils ne le sont pas moins- du ressort des africains. La plupart des initiatives publiques ou privées sont dépendantes d'une expertise ou d'un financement provenant hors du continent, sinon pilotées *in situ* par les centres ou instituts culturels européens, américains ou récemment asiatiques. Cet appui extérieur destiné à certaines institutions ou événements culturels, périodiques voire ponctuels (galeries, musées, biennales, festivals, expositions...) influe très souvent sur l'orientation esthétique de la création.

L'encadrement ainsi que la sécurisation de l'environnement de la production et de la circulation des œuvres d'art sont des impératifs que tous les pays se sont accordés à donner une importance particulière. Les législations nationales en matière de droits d'auteur, s'inspirent toutes, de la *Convention de Berne –révisée par l'Acte de Paris 1979- pour la Protection des Œuvres Littéraires et Artistiques* et sont promues aujourd'hui par l'Organisation Internationale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) et l'UNESCO. Cependant, les nuances relevées sur les lois nationales du droit d'auteur en Afrique de l'Ouest, reflètent les particularités historiques, économiques et politiques de chaque pays. L'instabilité politique et les conjonctures économiques n'ont pas laissé beaucoup de place à la circulation des œuvres d'art. En effet, presque tous les pays de la sous-région ont traversé des périodes de crise plus ou moins longues. Ainsi, les implications et les pesanteurs de la circulation se manifestent différemment d'un pays à l'autre. Les sociétés de gestion collective des droits d'auteur présentent beaucoup d'insuffisances dans leur fonctionnement. On peut noter entre autres le manque d'expertise du personnel de ces structures. Il surgit aussi un déséquilibre sur les capacités de protection des différentes catégories d'œuvres d'art. La part réservée à l'audiovisuel et à la musique prime sur les arts visuels. Au Sénégal, l'exposé des motifs de la loi n° 2008-09 du 25 janvier 2008 sur le droit d'auteur et les droits voisins, manifeste nettement le parti pris de la protection des œuvres issues de l'industrie culturelle musicale et cinématographique sur les œuvres d'arts plastiques.

Les variables qui contrôlent le champ de production sont-elles toutes inhérentes au champ de réception ? Quel est le degré d'autonomie de la création vis-à-vis des enjeux du marché de l'art ? Combien d'artistes ont été contraints de se déplacer en permanence, de se soumettre à

la dévalorisation de leur production et à des compromis au risque de ne pouvoir subvenir à leurs besoins vitaux ? Comment maîtriser la répartition géographique des œuvres d'art quand on sait que la majorité des artistes est incapable de localiser les œuvres déjà cédées ? Les efforts d'innovation pour mettre la création contemporaine issue de l'Afrique au diapason du marché mondial de l'art ne plombent-ils pas la maturité des productions ?

Peu de recherches, à notre connaissance, se sont saisies de la question de la circulation des œuvres d'art en Afrique malgré la multiplication et la diversification des plates-formes de diffusion ainsi que celle de l'évolution du marché de l'art -bien mal structuré- qui s'inscrit pourtant dans la mouvance mondiale des échanges de biens et services culturels. Par ailleurs, les moyens et les politiques actuels mis en place dans le cadre de la promotion de la création pour plus de mobilité des œuvres, ne satisfont pas tous les acteurs.

Hypothèses

Nous avançons deux hypothèses qui permettraient de mieux cerner notre problématique. Les rapports entre ces deux champs sont faits de tensions et de compromis autour de la valeur des œuvres. La mise en relation des territoires de la circulation montre que le dynamisme du champ de réception conditionne celui de la création. Par ailleurs, si la valeur module la trajectoire de l'œuvre et vice-versa, son attraction dépend des conditions assez subjectives et contraignantes du marché de l'art. Face à cette logique incoercible du marché, les ambitions des artistes africains contrastent souvent avec leur situation et ce au-delà des clichés. Le désir de notoriété et d'ouverture sur le marché international de l'art transcende les convictions personnelles. Cet état de fait renforce l'idée que la léthargie dans laquelle est plongée la création contemporaine en Afrique est consécutive à cette volonté de nos artistes de surplomber les préoccupations du champ de réception qui peine à recouvrir des orientations objectives.

En second lieu, les circuits et le flux migratoire des productions artistiques sont appelés à se modifier à mesure que les situations politiques et économiques des pays changent. Les acteurs sont amenés à résoudre de nouveaux problèmes, tenter de nouvelles expériences ou observer de nouvelles attitudes. Au Sénégal comme dans les autres pays de la sous-région, les différentes initiatives, actions et engagement observés chez les acteurs sont des voies de cheminement certes variées, mais ambitieuses vers la considération de la circulation des

œuvres d'art contemporain comme une donnée susceptible d'inspirer les orientations pour plus de cohésion entre les politiques culturelles des Etats et mener à un décroisement du marché de l'art, gage d'une intégration culturelle sous-régionale.

Choix et intérêt du sujet

L'enjeu de cette thèse, à la lumière de l'évolution du marché des arts plastiques tant dans la diversité des propositions que dans ses mécanismes est de passer en revue la relation existant entre le champ de la création et celui de la réception des œuvres d'art contemporain. Notre étude s'attachera à déterminer les actions et les orientations possibles pour une meilleure visibilité des échanges commerciaux ou non, sur les œuvres d'art. Il s'agira aussi de démontrer que la circulation des œuvres, assumée comme valeur intrinsèque de l'évolution de la création contemporaine et comme gage de notoriété des artistes, est censée concourir plus explicitement et, plus efficacement, au développement du champ de réception en contribuant à l'attractivité du marché de l'art.

Il faudrait pourtant éviter un écueil. Ce travail n'est pas une évaluation de manière stricte de la mobilité des productions artistiques plastiques, mais son objet est tout autre : nous voudrions, par l'analyse de la situation, redécouvrir les interactions qui animent encore aujourd'hui le débat. En d'autres termes, notre approche veut être une tentative de réponse aux multiples questions encore actuelles sur l'évolution des pratiques artistiques et leur impact dans la vie des sociétés africaines d'une manière générale et sénégalaise en particulier. L'éclairage et les stimulations que ce travail pourrait apporter pour une meilleure approche de la situation du marché et de la diffusion de l'art contemporain au Sénégal auraient encore plus de valeur en permettant de juger de l'état de la question dans les autres pays de la sous-région. Par ailleurs, ce travail voudrait essayer de renforcer la conviction que la circulation des œuvres d'art et l'intégration culturelle sont intimement liées sous l'angle de la réceptivité transnationale des œuvres.

L'art contemporain en Afrique n'a pas fait l'objet d'un grand nombre de publications et très peu de recherches se sont penchées sur les questions qui intéressent notre sujet. Nous espérons que ce travail, après un diagnostic de l'état de la question, apportera une contribution significative à la réflexion sur les stratégies de développement du marché de l'art contemporain en Afrique de l'Ouest.

Délimitation spatio-temporelle du sujet

L'ambition première de notre sujet était de traiter de la problématique de la circulation des œuvres dans les différentes parties du continent africain. Mais suite à un certain nombre d'aléas, nous avons limité notre étude à l'Afrique de l'Ouest et plus précisément au Sénégal qui sera notre cadre de référence spatiale. D'une part, les continuités culturelles sont davantage perceptibles aujourd'hui dans les pratiques communautaires, par-delà les frontières héritées de la colonisation. D'autre part les emprunts et influences mutuels au niveau des modes de vie, le dynamisme des échanges et du flux migratoire et la volonté affichée des Etats à parvenir à une intégration politique, économique et culturelle à travers la CEDEAO, ont suffisamment montré que l'Afrique de l'ouest constitue un espace assez homogène. Ainsi il se prête à une étude d'ensemble de toutes les questions relatives à la distribution spatiale des produits artistiques et dans le cas présent de la circulation des œuvres d'art contemporain.

On aurait pu choisir d'étudier simultanément l'état de la circulation des œuvres d'art et ses implications dans chacun des pays de l'Afrique de l'Ouest. Le champ couvert par notre étude est certes vaste pour être limité à un pays. Hélas, l'intérêt porté sur ces questions diffère beaucoup selon les pays. Ces énormes écarts nous ont obligés à trouver un pays qui présenterait un large éventail de données pour constituer le point focal de notre étude. Les quatre pays qui se distinguaient pour leur rôle prépondérant dans le dynamisme de la création artistique contemporaine en Afrique de manière générale, qui par l'engagement de l'Etat ou par les initiatives privées sont le Nigéria, le Ghana, la Côte d'Ivoire et le Sénégal. Mais au vu de l'instabilité permanente dans la sous-région et pour des raisons de proximité, le Sénégal a été préféré aux autres. C'est ainsi que la plupart des recherches nécessaires à l'élaboration de ce travail y ont été effectuées bien que des incursions soient faites au besoin dans les autres pays de la sous-région pour argumenter notre travail.

Les mutations qui se sont opérées dans la création contemporaine en Afrique nous ont poussées à débiter notre étude à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. Cette période qui précède l'avènement des structures de formation artistique académique, marque un tournant dans la visibilité des créations à travers les expositions itinérantes, l'institutionnalisation de plates-formes de diffusion telles que les biennales et les premières

galeries d'art contemporain. Nous nous intéresserons davantage au XXI^e siècle qui coïncide avec le début de l'introduction du numérique comme support de création. La période couverte par la présente étude s'étendra jusqu'aux données les plus récentes sur la circulation des œuvres d'art contemporain en Afrique de l'Ouest.

Méthodes et techniques de recherche

Notre première démarche a été de recueillir les avis et commentaires des différents acteurs par le biais d'enquêtes directes. Une série d'entretiens avec les acteurs a été réalisée. Elle a commencé avec une catégorie d'acteurs qui semblent être directement impliqués dans la circulation des œuvres d'art : les artistes, les galeristes, les directeurs de musée, les collectionneurs, les responsables des plates-formes de diffusion événementielle. Nous nous sommes intéressés par la suite aux autorités étatiques en charge des questions artistiques, aux responsables des centres culturels, aux journalistes culturels et aux amateurs. Des contraintes de temps et l'impossibilité d'avoir des contacts directs avec certains acteurs nous ont amené à nous servir d'enquêtes indirectes. A cet effet des questionnaires ont été élaborés et déposés auprès des acteurs concernés ou envoyés par internet.

Ces enquêtes, par contact direct ou indirect, sont venues corroborer des informations recueillies dans des périodiques, articles, essais, comptes-rendus, débats mais aussi celles glanées sur internet ou à travers quelques lectures, parfois anodines. Les données recueillies ont efficacement contribué à diversifier notre approche sur la question de la circulation des œuvres d'art en Afrique de l'ouest. Cependant, il arrive qu'elles soient embarrassantes en ce sens qu'il nous est parfois difficile d'avoir un avis tranché sur une question. Dans ce cas, nous procédons à des interprétations – qui reflètent hélas nos convictions- si les acteurs susceptibles d'être les mieux placés pour répondre à nos interrogations, se refusent expressément, pour une raison ou une autre, de nous éclairer. Il pourra nous être reproché un manque de rigueur quant à l'objectivité requise dans de pareilles situations. Toutefois, l'occasion pourrait nous être offerte, ailleurs qu'ici, d'approfondir nos recherches.

Le recoupement avec d'autres sources nous a permis de nous assurer de la fiabilité des données, particulièrement celles qui concernent les statistiques. La pertinence au rapport direct avec le sujet de la thèse a été privilégiée dans l'analyse des données. Nous n'avons pas ignoré l'importance d'un inventaire d'artistes -pas forcément les plus connus- en suivant

leurs itinéraires dès l'entame de ce travail. Les observations dans les ateliers d'artistes, les galeries, les musées, en plus de celles établies lors d'expositions événementielles nous ont permis de repérer des articulations nécessaires à l'évolution du marché de l'art en Afrique de l'Ouest. Par ailleurs, il a été nécessaire de tenir compte de l'actualité dans nos différentes démarches.

Sur la base d'analyses comparatives, des incursions sont faites au besoin, dans tel ou tel pays, pour rendre compte de convergences fécondes ou des disparités sur certains points. L'analyse qualitative des informations a permis de mieux structurer notre travail et d'aboutir au plan de rédaction qui est celui du présent document. Les différences sur les points de vue des acteurs, relatives principalement aux intérêts propres à chacune des catégories, conduisent à des confusions qu'il n'est pas utile d'intégrer dans la rédaction de la thèse.

Canevas du travail

Notre travail s'articule autour de trois parties. Il s'agira, d'analyser l'engagement des acteurs, l'implication des institutions et les pesanteurs liées à la circulation des œuvres d'art tout en évitant de faire de ce travail une évaluation mais plutôt une réflexion permanente axée sur l'évolution mondiale de la création, des rapports entre les champs de production et de réception mais aussi sur les aléas au niveau du marché de l'art contemporain.

Dans la première partie, nous nous bornerons à donner quelques considérations générales sur la circulation des œuvres d'art en Afrique. Une esquisse des conditions de mobilité des productions artistiques sera proposée à travers une approche spatiale et temporelle, politique et économique. Il est démontré aujourd'hui que la création contemporaine en Afrique jouit d'une variété de propositions de styles et de supports. A cet effet, nous procéderons par l'identification des catégories en vue et leur évaluation du processus de création à leur mise en circulation. Nous mettrons, sous l'éclairage qui convient, les motivations des acteurs des champs de création et de réception. Il sera ensuite question de déterminer comment les caractéristiques de la circulation se manifestent.

Ensuite, la seconde partie s'attache à cerner et à développer la problématique que constituent les enjeux contemporains de la circulation des œuvres d'art. Tout semble réuni pour que le marché de l'art contemporain en Afrique connaisse enfin une certaine effervescence. Il s'agira donc de déterminer les circuits des œuvres, d'analyser les modulations de leur valeur

et de procéder à l'évaluation des systèmes d'échanges à travers une mise en relation des territoires de la circulation. Il nous faudra, à cet effet, mettre en exergue le rôle et l'état de la médiation, de l'intermédiation ainsi que l'harmonisation nécessaire aux différentes actions sur la circulation.

Enfin dans la troisième partie, nous adoptons en tenant compte de l'actualité, une approche critique de notre sujet de thèse afin de discerner les tendances et leurs répercussions sur les perspectives de la mobilité des artistes et de leurs créations. Cette partie du travail consistera aussi à étudier les pesanteurs sur les mécanismes de la circulation des œuvres d'art en identifiant les causes endogènes et exogènes. Au préalable, nous ferons un examen des implications de la circulation des œuvres d'art dans le processus d'intégration culturelle d'abord par l'engagement des Etats à travers leurs politiques culturelles et ensuite par la réceptivité et la diffusion transnationales des œuvres dans l'espace ouest africain en considérant le Sénégal comme point focal.

Première partie :

CONSIDERATIONS GENERALES SUR LA

CIRCULATION DES ŒUVRES D'ART EN AFRIQUE DE

L'OUEST

Chapitre premier :
Aspects de la mobilité des productions artistiques

1 Approche spatio-temporelle

1.1 Approche historique

1.1.1 Reconsidération des trajectoires des produits artistiques

Les précurseurs des théories sur l'uniformité des faits culturels africains ont dû déchanter face aux études menées sur le terrain dans les domaines de l'ethnologie, l'archéologie, la sociologie ou l'histoire de l'art entre autres. Ces études, en privilégiant toutefois les dynamiques sociales propres à chaque groupe, ont occulté ou ignoré le plus souvent les influences et les emprunts entre eux. Or, dans le domaine de la culture, les échanges de biens à l'intérieur comme à l'extérieur des aires culturelles ont été divers et pluriels durant plusieurs siècles bien que le flux soit, quant à lui, très lent. Cet état de fait pourrait être lié pour une part, selon Michel Leiris dans son ouvrage *Afrique ambiguë*, aux conditions naturelles peu propices à des communications intenses et étendues. D'autres analyses abondent dans ce sens.

« Jusqu'en 1450, les contacts interculturels sont lents et filtrés par l'épaisseur des continents. Les communautés locales ont tout loisir de cultiver leurs différences, d'en prendre et d'en laisser dans les innovations qui transitent par monts et vaux, à travers déserts et forêts sur des milliers de kilomètres. On est encore loin de la mondialisation de la culture qui suppose l'existence de techniques d'échanges et de communications complexes »³

Ce qui était valable entre les continents l'a été aussi en leur sein. La portée de la diffusion des produits artistiques est à la dimension de la mobilité des personnes qui, dans un passé peu lointain, n'étaient pas soumis aux exigences, opportunités et contrôles d'aujourd'hui. Nous avons deux principales migrations à l'origine de la formation de foyers culturels extracommunautaires en Afrique de l'ouest.

Les migrations économiques sont à la base de l'extension du commerce et le déplacement des artistes et des guildes vers les centres touristiques, les carrefours commerciaux ou les marchés hebdomadaires plus connus sous l'appellation de *louma*. On peut relever que, pour cette migration, la mobilité piétonne a été la plus ancienne, la plus lente et la plus constante

³Jean-Pierre Warnier, *Mondialisation de la culture*, op.cit., p 24.

des moyens de diffusion des produits artistiques et permet de mieux apprécier le rythme de l'intégration des produits artistiques dans le commerce.

« Ainsi, des objets de souvenir entrent dans le nouveau circuit culturel soudano-guinéen, colportés par des marchands ambulants dioula et haoussa pour être offerts en vente aux touristes débarquant dans les ports et aérodrômes... »⁴

Les migrations de masses, parfois consécutives aux incidents conflictuels ou troubles sociaux, ont induit au cours de l'histoire de nouvelles organisations sociales et politiques avec de nouvelles aires géographiques. Les activités artistiques ont témoigné de ces nouvelles configurations. Holàs fait remarquer que l'extension géographique des idoles taillées en pierre ne se limite pas au pays Kissi et Mendé mais couvre toute une vaste région qui se situe entre les pays voisins, la Guinée, la Sierra Léone et le Liberia. Par ailleurs, les vestiges du néolithique témoignent d'un passé fait d'influences et d'emprunts entre les différentes communautés culturelles d'Afrique de l'Ouest. Dans le domaine de la poterie d'art, destinée à l'usage culturel, des similitudes sont notées entre les têtes de terre cuite d'Ife au Nigéria, la terre modelée des riverains du *Niger* et du *bani* au Mali et les figurines de buste des anciens *Anyi* de Krinjabo, modelées avec de l'argile.

L'expansion religieuse a été aussi un facteur important dans la circulation des produits artistiques à caractère cultuel. P. Gaudibert⁵ fait état du développement d'un art négro-chrétien issu de l'évangélisation qui multiplie les modèles africanisés de crucifix ou de la vierge et théorise sous le nom d'inculturation à travers tout le continent. Cette diffusion d'images religieuses a suivi les mêmes trajectoires que les missions évangélisatrices. L'art islamique qui s'est retrouvé principalement dans l'architecture et la décoration a joué négativement quant au développement des arts figuratifs de la même manière que les missions évangélisatrices ont cherché à endiguer l'art relatif aux cultes traditionnels.

Le séjour artistique est une donnée plutôt récente dans le développement des expériences artistiques. Cette mobilité de l'artiste ou de ses œuvres met en évidence le rapport entre itinérance dans les pratiques artistiques et dispersion des styles. Le point de vue de Roland

⁴Bohumil Théophile Holàs, *Civilisations et arts de l'Ouest africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p.24.

⁵Pierre Gaudibert, *L'Art africain contemporain*, Paris, Editions des Cercles d'art, 1991, p. 23.

Recht⁶ selon lequel, à la question de la mobilité des artistes ou des œuvres est évidemment lié le problème de la géographie des styles semble très pertinent. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser à la diffusion des symboles *Adinkra* des *Ashanti* du Ghana à travers la décoration d'objets usuels dans toute l'Afrique de l'ouest et au-delà.

Par ailleurs, l'histoire de la diffusion des produits artistiques en Afrique de l'ouest bien avant la colonisation témoigne d'une forte implication du commerce plutôt que le bon vouloir de l'artiste de se lancer dans des aventures personnelles au vu de son autonomie grandissante vis-à-vis de la société. La modernisation des moyens de transport (chemin de fer, navigation fluviale et lacustre, voies terrestres) a favorisé l'accroissement des échanges commerciaux et par la même occasion, la circulation des produits artistiques dans le temps et dans l'espace. Pour l'essentiel, les circuits des produits artistiques étaient les mêmes que ceux des autres produits commerciaux.

⁶ Recht Roland, « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale ». In *Revue de l'Art*, , n°120, 1998, pp. 5-10.

1.1.2 -Impacts des mutations du champ de création dans la mobilité des productions

Le XX^e siècle est marqué en Afrique par l'ouverture de la création artistique sur de nouvelles perspectives. La singularité de l'artiste impulsé par la formation académique de type occidental prend le pas sur l'aspect collectif, hiérarchisé et anonyme de la production artistique. Cette avant-garde de l'art en Afrique est incarnée, vers les années 1920, par des pionniers comme l'artiste nigérian Aina Onabolu (1882-1963) ou plus tard par le ghanéen Oku Ampofo.

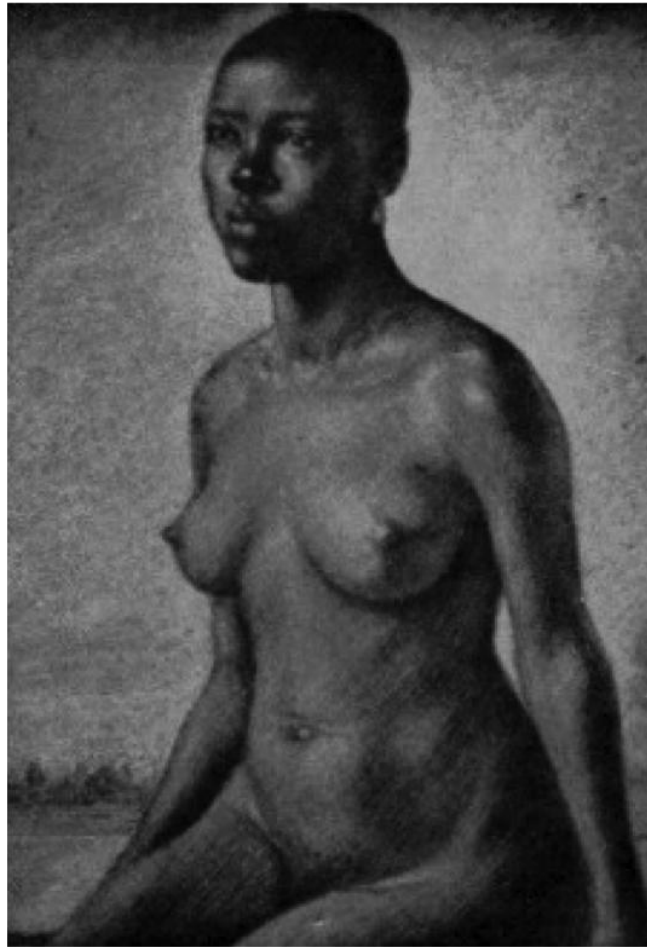


Fig. 1- Aina Onabolu, *Nue*, Crayon sur papier, 1910

Les ruptures dans le processus de création avaient fini de montrer que les faits artistiques ne pouvaient plus être subordonnés, à priori ou complètement, aux faits sociaux ou religieux. C'est en cette période que naquit progressivement cette démarche vers un jugement esthétique sur l'œuvre en dehors de l'idéologie ou de la théorie de l'ethnie.

« Il y eut d'abord les ruptures esthétiques, marquées par les portraits naturalistes, le plus souvent d'après photographie avec parfois des accents naïfs savoureux ; puis des paysages à l'huile, à la gouache ou à l'aquarelle, traités également dans un style naturaliste conventionnel, souvent idéalisés et décoratifs. »⁷

On retiendra dans cette perspective le travail très élaboré du Sénégalais Alpha Wally Diallo avec une peinture qui relate l'histoire coloniale et qui servira d'illustrations à beaucoup de livres.



Fig.2- Alpha Walid Diallo, *Conseil privé à St-Louis le 05/09/1895*, huile sur toile, 1971

En revanche, ce sont les ruptures relatives aux supports qui auront impulsé une plus grande distribution spatiale des productions artistiques. Les œuvres réalisées sur des supports à deux dimensions ou les sculptures de petite taille se portent mieux pour le transport. Ces mutations ont été accompagnées par la volonté politique de l'administration coloniale de promouvoir la création et la diffusion des œuvres d'art au sein des colonies.

⁷ Pierre Gaudibert, op. cit., p. 24.

« A partir de 1911, la Société coloniale des Beaux-arts offre des bourses de voyage pour des artistes français vers l'AOF et en 1924 vers l'AEF. La zone anglophone connut des initiatives antérieures et de plus grande qualité surtout au Ghana et au Nigeria. »⁸

C'est sous cette houlette que, le peintre français Roger Nivelt est affecté comme professeur de dessin à Dakar. Avec sa voiture-camping et pendant une dizaine d'années, il sera, à l'image des peintres africanistes, un véritable convoyeur d'images exotiques de l'Afrique profonde à travers des œuvres pleines de subtilité. Il va impulser en 1928, avec un de ses amis, la création à Dakar d'une "Société des Amis des Arts" qui organisait à partir de la même année un salon annuel dont il fut le premier président.

La formation continue ou le perfectionnement d'artistes africains en occident, dans les universités coloniales ou les écoles-ateliers tenues par des artistes et professeurs européens, constitue une phase importante des mutations du champ de création. Après les indépendances, les gouvernements africains ont encouragé une formation plus interafricaine favorisant des candidatures et des déplacements entre pays du même continent. La création dans la même période de centres nationaux d'art, de musées qui abritaient des expositions d'artistes africains, permettra de mieux structurer le champ de réception et accroître les échanges entre ses acteurs.

Cependant, toutes les œuvres nées des mutations artistiques survenues dans la période coloniale et post coloniale ne sont pas toutes vouées à la circulation : soit il y a eu manque de stratégie et de soutien nécessaire à une large diffusion des initiatives, soit, la révolution des pratiques artistiques a été si éphémère que des mouvements comme le « *vohu-vohu* », lié à l'« art de la récupération » n'ont pas pu prospérer. Ces mouvements ont très vite montré les limites de leur influence et freiné ainsi l'élan avant-gardiste qu'on pouvait leur attribuer. Ils n'ont jamais prospéré au-delà des frontières nationales pour ne pas dire locales au regard, par exemple, de l'écho qu'ont eu les mouvements d'avant-garde en Europe.

Quoi qu'il en soit, la mise en place de circuits et d'espaces modernes de diffusion et de commercialisation ont participé à un accroissement des échanges d'œuvres d'art dans les centres urbains de la sous région.

⁸ Pierre Gaudibert, op. cit., p. 26-27

1.2 L'Afrique de l'Ouest comme espace de mobilité

L'Afrique de l'Ouest est un espace ouvert, formé de plateaux peu élevés ; donc favorables aux migrations des populations.

« L'originalité géologique de la zone tropicale est révélée par l'étendue du socle précambrien qui le constitue. Il lui donne cet aspect de vieille plate-forme ouvert à la circulation des hommes, à la diffusion des valeurs et des éléments culturels. »⁹

L'espace ouest africain est entièrement situé dans la zone intertropicale Nord. Ses limites - sans tenir compte des frontières administratives issues de la colonisation- avoisinent au nord le tropique du Cancer, un peu au dessous du 25^{ème} degré latitude nord et au sud, le 16^e degré latitude sud, à partir du Cap Palmas vers le delta du Niger et le Golfe de Guinée. L'est et l'ouest de cet espace peuvent être imaginés à l'intérieur de deux courbes concaves situées entre 166^e degré de longitude ouest, du Cap Blanc au Cap Palmas et le 16^e degré de longitude est, des plateaux de l'Aïr au Niger vers le Bauchi entre le Nigéria et le Cameroun.

La configuration spatiale de l'Afrique de l'Ouest témoigne donc d'une unité dont les fondements seraient le socle d'où émanent un héritage historique commun lié aux dynamismes des grands ensembles politico-culturels (empires, royaumes, aires culturelles...). La dispersion en son sein, d'objet de vannerie, de poterie, du tissage, des folklores, de la parure, des cultes religieux, est un phénomène marquant les échanges de biens et pratiques culturelles.

La colonisation est venue bouleverser la configuration de cet espace. Au sortir des indépendances, l'Afrique de l'Ouest est morcelée en 16 Etats. Elle tente de dépasser les clivages nés de la colonisation et de retrouver son unité d'antan par des organisations sous régionales dont la plus importante, la Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO), créée en 1975, regroupe 15 pays parmi les 16 que comptent l'espace - la Mauritanie s'étant retirée de l'organisation en 2000. Les pays de la CEDEAO occupent une superficie de 5,1 millions de km² (17% de la superficie totale de l'Afrique).

Sur le plan démographique, l'Afrique de l'Ouest est assez peuplée avec un peu plus de 300 millions d'habitants, représentant 4,4% de la population mondiale. En 2010, la population active (travailleurs + chômeurs) s'établissait à près de 107 millions dont 49 millions de

⁹ Pathé Diagne, *L'Ouest africain culturel*, Unesco, Paris, 1984, p.3.

travailleurs ruraux. En raison de la jeunesse de la population, l'Afrique de l'Ouest demeure sous-représentée pour l'instant dans la population active mondiale (3,3%). Selon l'OCDE, les villes accueillent aujourd'hui 45 % de la population. Au demeurant, l'Afrique de l'Ouest est un ensemble qui présente un double aspect. Celui d'un espace hétéroclite avec plus de 250 groupes ethniques et 1200 langues parlées sur les 2 000 langues vivantes recensées en Afrique¹⁰ et celui d'une région d'extrême mobilité. Aux migrations liées à l'exode rural et à l'urbanisation galopante, s'ajoutent les mouvements des populations fuyant les zones fragilisées par les conflits armés, l'instabilité politique ou économique. Ces deux aspects confèrent à cette région une recomposition permanente dans certaines zones et aléatoire dans d'autres. Il faut noter que les migrations intra-régionales sont largement plus importantes que les migrations vers les autres régions d'Afrique voire les autres continents. (cf. carte ci-dessous).

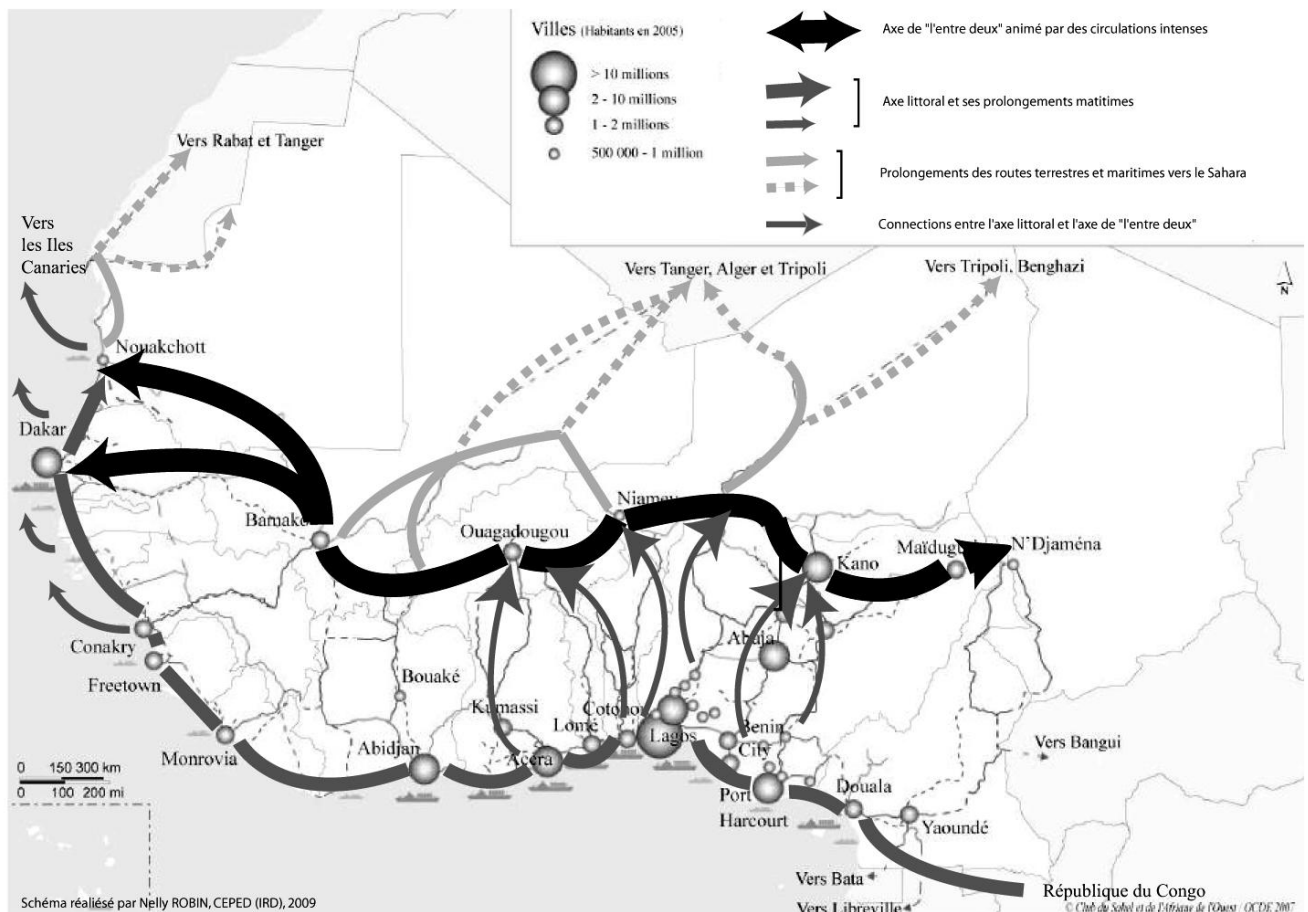


Fig. 3- Schéma des migrations ouest-africaines, Nelly Robine, IRD, 2009

¹⁰ (Source OCDE)

Les voies et moyens empruntés dans la mobilité des artistes et des œuvres d'art se confondent avec celles du commerce des biens et services dans la sous-région.

Il y a tout d'abord la mobilité favorisée par l'existence d'un réseau ferroviaire. L'administration coloniale va mettre en place un réseau qui compte à la fin du XIX^e siècle, 10.474 km de voies ferrées. L'objectif était de relier l'hinterland aux villes portuaires afin de permettre l'acheminement des matières premières vers les métropoles. Les plus importantes lignes de chemins de fer, appelées aussi des pénétrantes, sont celles de Dakar-Bamako, Abidjan- Ouagadougou, Cotonou-Parakou (Benin), Lagos-Nguru et Port Harcourt-Maiduguri (Nigéria). Parallèlement à leur principale exploitation, ces lignes ont servi aux échanges culturels en permettant la découverte du patrimoine artistique de l'hinterland et le mouvement des créateurs vers les villes côtières plus touristiques. Actuellement, le chemin de fer, qui a eu à servir tant bien que mal à la circulation de biens culturels, n'est plus une voie de prédilection dans les échanges de produits artistiques. La quasi-totalité des voies ferroviaires sont aujourd'hui vétustes. Cette situation est due au manque d'entretien, de l'inadéquation des rails à une exploitation moderne mais aussi à la concurrence des autres voies de communication.

La mobilité par la voie routière pouvait s'adjoindre ou servir de relai à la mobilité des œuvres d'art via le réseau ferroviaire. Malheureusement le réseau routier est plutôt utilisé dans les échanges locaux, intra-étatiques. Nos enquêtes font rarement état de transport international d'œuvres d'art contemporain via la route. Si les questions d'insécurité et de tracasseries douanières sont fréquemment avancées, le souci de préserver l'intégrité des œuvres, souvent fragiles - pour ce qui est de l'art contemporain - en serait une autre raison. Durant la période de la colonisation, la nécessité d'utiliser les moyens de transports terrestres pour les déplacements d'artistes ne pouvait occulter les difficultés du terrain comme en témoignent les récits de peintres africanistes. Miller-Ranson membre de la *Société des Amis des Arts de Dakar*, s'exprimait en ces termes pour décrire la pénibilité de certaines de leurs expéditions consacrées à la peinture, à travers le Sénégal, la Côte d'Ivoire et le Mali :

« Nous partions le samedi soir sur les pistes (appelées pompeusement routes), à une moyenne de vingt-cinq kilomètres à l'heure. Nombreuses étaient les pannes, crevaisons, ensablements, enlisements, les ressorts cassés qu'il fallait changer sur place, à la limite de

la fatigue, en mangeant mal et ne buvant parfois que de l'eau chaude quand il n'y avait plus de glace... »¹¹

Aujourd'hui encore, les marchands d'antiquités et de l'artisanat contemporain continuent d'emprunter les voies routières pour transporter leurs marchandises ou dénicher des objets rares destinés au marché de l'art touristique.

Au final on retiendra que, de toutes ces formes de mobilité, celles relatives aux voies aériennes et maritimes sont les plus prisées pour le transport des œuvres d'art contemporain. Les installations et les sculptures de grande envergure sont acheminées dans des containers par bateau. Le fret aérien est de mise pour les œuvres de dimensions réduites ou pour un gain de temps.

Quoi qu'il en soit, il est impossible, à cause du manque de clarté sur le statut de l'artiste, de quantifier le flux de la mobilité des artistes dans le grand mouvement des populations à l'intérieur de l'espace ouest africain. De la même manière, il est difficile de se faire une idée du taux des échanges d'œuvres d'art contemporain dans le volume des échanges de biens culturels. Les statistiques permettant de déterminer le nombre d'artistes contemporains en activité sont inexistantes. Ni les sociétés de gestion collective des droits d'auteur, ni les associations d'artistes ne peuvent nous en donner un aperçu.

¹¹ Lynne Thornton, *Les Africanistes, peintres voyageurs: 1860-1960*, ACR Edition, Paris, 1990, p. 96.

2 Politique et diffusion de l'art contemporain

L'histoire de la diffusion d'images relatives à des faits et situations archéologiques, ethnographiques, anthropologiques en Afrique remonte aux premières missions d'exploration. Les résultats des études menées dans les différents domaines précités faisaient l'objet de vulgarisation à travers des événements plus connus sous l'appellation « expositions coloniales ». Les campagnes de promotion de ces expositions s'appuyaient principalement sur des affiches illustrées par des images exotiques. C'est ainsi qu'est née une iconographie centrée non pas sur les pratiques artistiques africaines (qui peuvent faire l'objet de ces expositions) mais plutôt sur la figuration plus ou moins respectueuse du Noir. Des artistes comme Raymond de la Nézière (1865- 1953) et son frère Joseph de la Nézière (1873- 1944), David Dallepiane (1866-1932) ou encore Leonetto Cappiello (1875- 1942) en étaient les chantres.



Fig.4-Affiche Camis Paris, *Affiche de l'Exposition ethnographique du Sénégal, du Soudan (actuel Mali) et du Dahomey (actuel Bénin) de 160 villages indigènes* – Exposition coloniale de Lyon, 1894, Coll. Part.

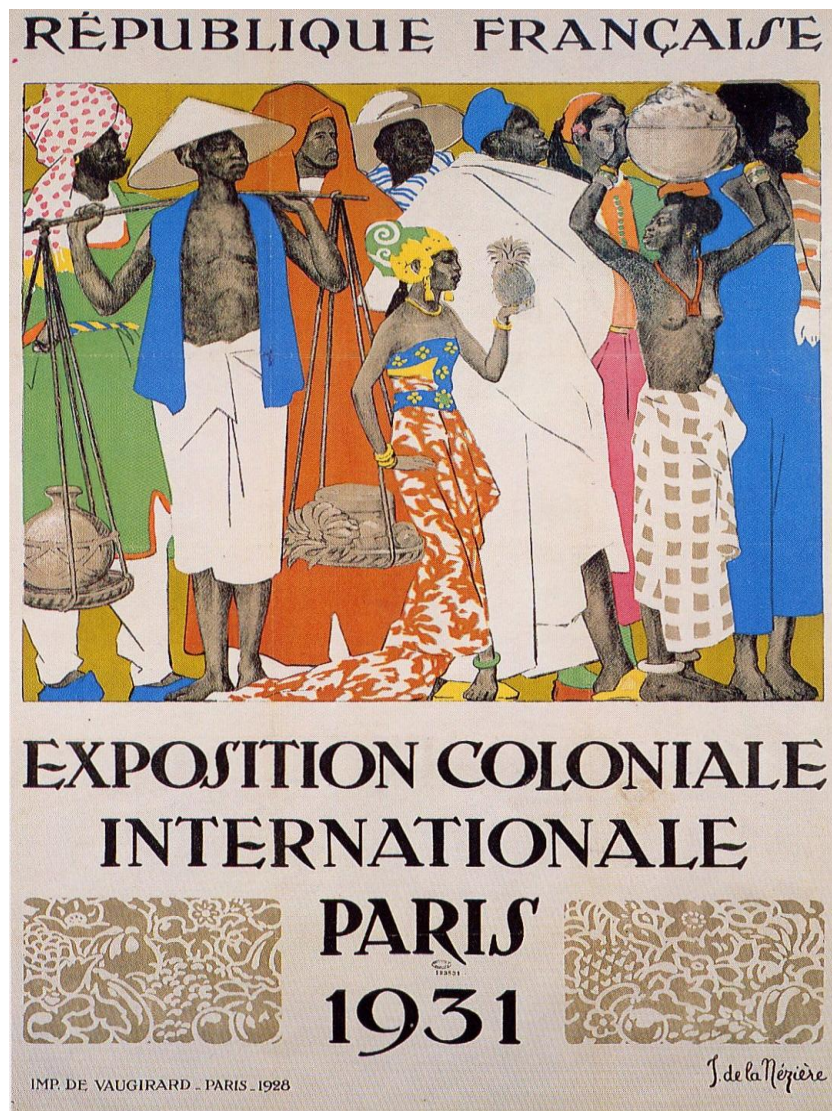


Fig. 5- Joseph de la Nézière, *Affiche de l'Exposition coloniale de Paris de 1931*, Imprimerie de Vaugirard, 1928

Les expositions d'artistes européens dits « africanistes » témoignent d'une autre dimension de la valeur esthétique conférée au travail artistique. Il ne s'agit plus de faire l'apologie des missions coloniales mais de montrer les réalisations d'un sens purement artistique. Cependant, même si ces œuvres reflétaient le regard et l'admiration que ces artistes portaient sur les paysages tropicaux ou les scènes de la vie quotidienne dans les colonies, elles ont assumé dans certains cas de manière péjorative, une ostentation grotesque de la vie des habitants des colonies afin de convaincre de l'évidence d'une certaine suprématie raciale.

L'administration coloniale a assuré à la même période la promotion des arts plastiques dont les orientations esthétiques étaient particulièrement du ressort des expatriés européens

(artistes, professeurs ou amateurs d'art). Elle a encouragé la diffusion de la création artistique à l'intérieur des colonies. Une réplique des Salons qui se tenaient en Métropole sera plus tard mise en œuvre en Afrique. En 1928 une Société des Amis des Arts de Dakar est créée, sous l'impulsion des professeurs de dessin Roger Nivelt, Elie Miller Ranson et Pierre Castagnez. Chaque année, un salon était organisé par ses membres qui n'étaient pas tous des artistes professionnels. Des artistes installés dans d'autres pays étaient souvent invités au Salon.

Il faut noter que cette programmation (le Salon) était venue s'incruster dans l'agenda des activités ludiques et sportives destinées aux colons. Certains des récipiendaires recevaient des commandes de décoration ou faisaient partie des expéditions coloniales. Le Président Senghor, devenu membre de l'Académie Française, fit l'éloge de Roger Nivelt dans son implication pour la vulgarisation des arts plastiques en Afrique de l'Ouest et plus particulièrement au Sénégal. Il dira en ces termes :

« Ce qui caractérise Nivelt, c'est que, dans cette Afrique qui était devenue sa passion, il s'était fait Berbère avec les Berbères, et Noir avec les Noirs, comme le recommandait un missionnaire. »¹²

¹² In catalogue de l'exposition *l'Afrique Noire de Roger Nivelt de 1925 à 1935* au Musée des Arts Naïfs et Populaires de Noyers sur Serein- du 20 juin au 30 novembre 2013 - p.22

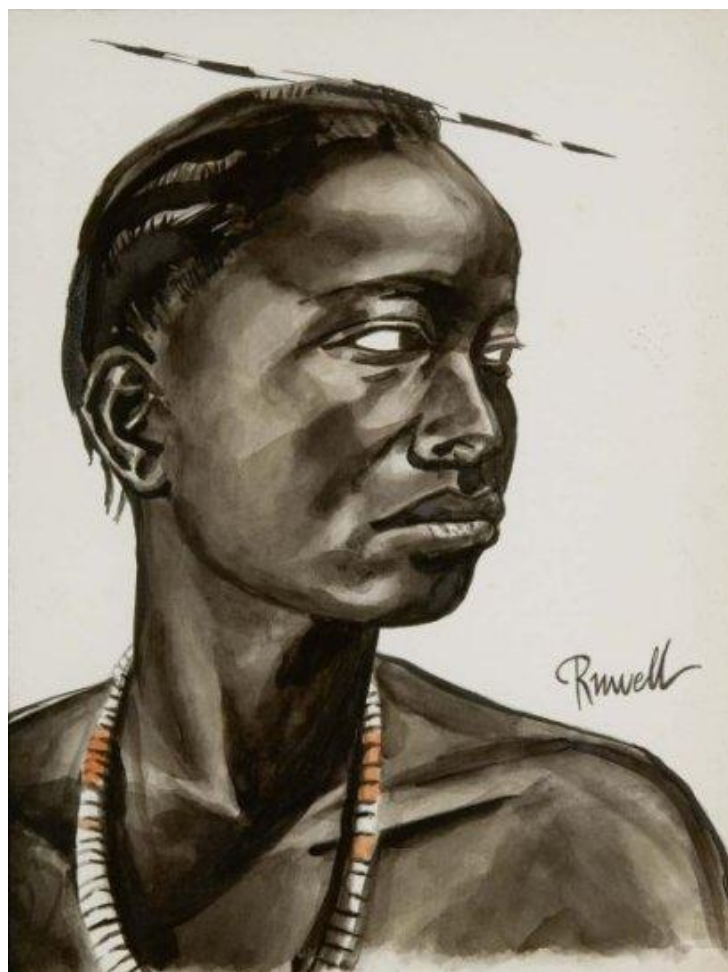


Fig.6 – Roger Nivelt *Africaine* Lavis d'encre et aquarelle, 31 x 23 cm

Le Salon, même s'il a remarquablement participé à la diffusion d'œuvres d'art réalisées sur le continent, n'a jamais permis aux artistes africains de montrer leur travail. Et pourtant, en 1924, Nana Bonju, sculpteur akan du Ghana est exposé à Londres. Le travail du nigérian Ben Enwonwu est montré à la Zwemmer Gallery de Londres en 1937. Les artistes camerounais Abidjan Fumie et Mose Yeyap qui se sont distingués dans les panneaux sculptés dans les années 1920 - 1930 n'auront pas connu de tribune comme le Salon qui aurait pu permettre une large diffusion de leurs œuvres.

La société a été minée par des divergences entre ses membres. Ceci a certainement précipité sa dissolution en 1939. Mais cette dissolution, qui coïncide avec l'entrée en guerre de la France, sera sans regret puisque la mobilisation pour la guerre était devenue prioritaire.

Les activités de la Société des Amis des Arts de Dakar coïncident, à quelques années près, avec la naissance à Paris dans les années 1930 du mouvement de la Négritude. Les précurseurs de ce mouvement, tous étudiants noirs des Antilles et d'Afrique étaient inspirés par la *Negro Renaissance de Harlem*, un mouvement actif dans la lutte pour l'égalité des droits sociaux et contre la ségrégation raciale aux Etats-Unis. Senghor, l'un des précurseurs de ce mouvement, sera parmi les plus grands théoriciens de l'Art Nègre. Devenu Président du Sénégal en 1960, il va mettre en pratique ses théories sur l'esthétique des arts nègres au sein de la section « recherches plastiques nègres » de 1960 et 1964, de l'Ecole des Beaux-arts de Dakar.

La Société Africaine de Culture¹³ (SAC) entreprit en 1960 un projet d'organiser un événement culturel de grande envergure sur le patrimoine culturel africain. Après plusieurs reports, il aboutira en 1966 à la première grande manifestation mondiale consacrée aux arts du monde Noir sous l'appellation de Festival Mondial des Arts Nègres. Ainsi, le Sénégal va devenir sous Senghor, un réceptacle national et transnational d'œuvres d'art contemporain. Il sera aussi à l'origine de plusieurs manifestations réservées aux arts plastiques. Une exposition itinérante de 143 œuvres d'art intitulée « Art Sénégalais d'aujourd'hui », va sillonner le monde pendant dix ans (1974-1985). Il a institué le Patrimoine privé artistique de l'Etat (PPAE) à travers le **mécénat** d'Etat. Il crée en 1977 un Commissariat aux Expositions d'Art Sénégalais à l'Etranger chargé d'organiser toutes les grandes expositions d'Art sénégalais à l'Etranger et rattaché au Ministère de la Culture. Après plusieurs années de léthargie, il a été remis en place en 2013 par le Ministre de la culture.

*« Dans son action politique, chacun de ces statuts (critique d'art et esthète, mécène, amateur et collectionneur d'art) a imprimé une orientation et un cachet à l'évolution et à la promotion de la culture et des arts. Il est donc indispensable de prendre en compte chacune de ces fonctions assumées par l'homme d'Etat pour bien apprécier la diversité et la qualité des formes de mécénat qu'il a pu faire instituer par l'Etat ».*¹⁴

¹³ Alioune Diop a créé le 25 mars 1957, la Société africaine de culture (SAC), sur le modèle de la Société européenne de culture, fondée en 1950 à Venise dont il était alors le seul membre originaire d'Afrique.

¹⁴ Abdou SYLLA, « Senghor et les Arts Plastiques », *Ethiopiennes* n°69, p.5.

Ce qui pourrait être reproché à Senghor c'est de n'avoir pas créé, parallèlement à son projet culturel national, un cadre d'intégration des artistes de la sous-région, voire du continent. Il a prôné l'ouverture, mais son approche synthétique, réductrice des cultures Noires, avait fini par prendre le dessus au détriment de la diversité.

Les engagements de son successeur, Abdou Diouf (1981-2000), sont d'une importance capitale en faveur de la diffusion de l'art contemporain. C'est sous sa présidence qu'un ancien magasin de stockage et de vente durant la période coloniale, situé sur l'avenue Albert Sarraut a été transformé en Galerie Nationale d'Art (GNA) en 1983. Le Concours du Grand Prix du Président de la République pour les Arts sera instauré en 1990. C'est cette même année que le Sénégal va inscrire dans son programme culturel, la Biennale des Arts plastiques africains contemporains. Abdou Sylla rappelle dans *Arts Plastiques et Etat du Sénégal* (1998), les objectifs définis en 1990 pour la Biennale de Dakar :

- intégration africaine fondée sur la prise en compte de la dimension culturelle des stratégies de développement ;
- intensification des échanges culturels interafricains ;
- mis en œuvre de stratégies sous-régionales et régionales de création, de financement et de rentabilisation des industries culturelles et de la communication ;
- coopération culturelle repensée, assurant notamment une meilleure diffusion des biens culturels africains.

La première édition du *Festival national des Arts et de la Culture* (FESNAC) est organisée en 1997. Il aura permis de délocaliser les activités artistiques et culturelles souvent concentrées dans la capitale. Un Salon National des Artistes Plasticiens est organisé chaque année depuis 1985 et un *Marché des Arts plastiques africains* (MAPA) a été associé à l'édition de la Biennale de 1998. Les dortoirs des ouvriers chinois, chargés de la construction du stade Léopold Sédar Senghor, ont été transformés en une résidence d'artistes dénommée *Village des Arts*.

Le Président Abdoulaye Wade (2000-2012) ne fera pas plus que ses prédécesseurs. Dix ministres se sont succédé au département de la Culture en douze ans. Son approche de la culture laisse croire qu'il avait mis l'art au service de ses projets politiques. Certains artistes avaient fini par rallier ses ambitions politiques. Les œuvres primées dans beaucoup de

manifestations relayaient sa vision politique, économique ou sociale. Le cas du sculpteur Ndary Lô, le seul artiste à obtenir deux fois le Grand Prix Léopold Sédar Senghor de la Biennale de Dakar en 2002 et en 2008 en est une preuve patente (ce qui n'entame en rien sa réputation au vu de ses nombreux succès). Il a su inscrire sa créativité, à un moment donné, au service des ambitions politiques du Président Wade. Il est évident que l'installation *La longue marche vers le changement* fait allusion au long parcours d'opposant (26 ans) qui aboutit à l'accession de Wade au pouvoir en 2000. Les personnages qui composent cette œuvre ressemblent fort bien à L'homme qui marche de Giacometti qui aurait été démultiplié et juxtaposé. L'œuvre qui a été primée en 2008 faisait écho au projet de la *Grande muraille verte*. En effet, la contestation à travers les pratiques artistiques contemporaines n'est pas rentrée assez dans les habitudes des artistes plasticiens africains du moins sénégalais. Le principal mouvement de contestation qui a marqué le Sénégal ces deux dernières années est incarné par des artistes musiciens.

Depuis Senghor, la politique et les arts plastiques ont toujours vécu en bonne intelligence. Les artistes ne se sont jamais radicalisés si ce n'est pour des revendications ponctuelles. Ce qui est loin d'être le cas au Nigéria où la contestation picturale est née aux lendemains des indépendances en même temps que les mouvements de contestation musicale. Les artistes nigériens comme Fela Kuti, fondateur de l'*Afro-Beat* avaient très vite assimilé les idéologies du panafricanisme révolutionnaire.

L'autre engagement du Président Wade à organiser le troisième *Festival Mondial des Arts Nègres*¹⁵ (FESMAN), découle de son obsession d'inscrire son action politique dans la postérité et de se mesurer au Président Senghor en termes de réalisations culturelles. Ce dernier avait réussi à organiser avec succès la première édition du 1^{er} au 24 avril 1966, avec comme thème « *Fonction et Importance de l'Art Nègre et Africain, pour les Peuples et dans la Vie des Peuples* ». La seconde édition dénommée *Festival of Arts and Culture* (FESTAC) se déroula du 15 janvier au 12 février 1977 à Lagos, au Nigeria, sous le thème « *Civilisation noire et éducation* ». Elle était co-organisée par le gouvernement nigérien et l'Unesco avec au passage quelques divergences entre Dakar et Lagos marquées par l'expulsion de Lagos d'Alioune Diop, concepteur du Festival de 1966 par l'implication de la SAC. Cet antagonisme est clairement exprimé plus tôt dès 1962 par les différences d'approche de la

¹⁵ Cet événement regroupe un panorama de la culture et les Arts de l'Afrique Noire et de sa diaspora. Les expositions d'arts plastiques constituent un volet des manifestations inscrites à son programme. En 2010, 117 artistes plasticiens ont participé au Fesman

Négritude entre l'écrivain nigérian Wolé Soyinka et Senghor (voir annexe 6). L'obsolescence du concept *Arts Nègres* avait atteint son paroxysme dans les années 1980 et aucun artiste, du continent ou de la diaspora, ne s'identifie aujourd'hui à lui. Des voix se sont levées contre l'organisation de la manifestation.

*« Comment peut-on, dans le contexte africain d'aujourd'hui et du Sénégal particulièrement marqué par une crise multidimensionnelle et l'agenouillement dans une domination sans partage du capital financier international, appeler à un Festival mondial des arts nègres rappelant le combat anachronique de la Négritude des Senghor et Césaire préoccupés d'identité nègre face au blanc ? Comment, en ces moments-ci où les populations sont ballotées entre des pénuries de toutes sortes : eau, électricité, gaz, pain, soins primaires de santé, sécurité, peut-on, en toute responsabilité, se permettre d'engager une dépense de plus de 30 milliards, après en avoir immobilisé près de la moitié dans une statue symbolisant le mimétisme et l'infantilisme nègres, écrasant la créativité nègre ? »*¹⁶

Quoi qu'il en soit, Wade tenait à organiser cette manifestation. Prévu initialement en avril 2006, le FESMAN s'est tenu après plusieurs reports du 10 au 31 décembre 2010, avec de nombreux déboires et ratés avant, pendant et après l'organisation (voir annexe...). En réalité, le Sénégal peinait à disposer des moyens financiers, matériels et l'expertise requise.

¹⁶El Hadji Momar Samb, « Lettre ouverte à propos du Festival mondial des arts nègres : Appel aux artistes nègres » in *Walf Wadjri*, 4 novembre 2010.

Chapitre deuxième : Environnement du champ artistique

1. Champ de création

1-1 Contexte et évolution de l'environnement de la création

L'univers du champ de création artistique est constitué d'un espace à l'intérieur duquel le processus de création est élaboré, des œuvres d'art elles-mêmes et des acteurs qui animent la vie de cet espace.

L'espace sert de lieu de travail pour l'artiste. Il s'agit le plus souvent d'un local fermé communément appelé *atelier* de l'artiste. Certaines œuvres d'art, de par leur nature ou leurs dimensions, s'affranchissent du cadre *intra muros* et sont réalisées en plein air. L'atelier n'est plus le lieu exclusif de production d'œuvres d'art. Les artistes contemporains ont diversifié leur espace de travail. En effet, dans son approche de l'espace urbain en tant que lieu artistique, Elvan Zabunyan¹⁷ considère la rue, les bâtiments désaffectés, les murs décrépis comme des espaces de travail sans limite pour les artistes. Elle donne l'exemple de l'artiste américain David Hammons (né en 1943, à Springfield) pour qui la rue était à la fois un véritable atelier et un matériau exclusif. Ce fut aussi l'exemple de la *Factory* d'Andy Warol.

Toutefois, ces expériences qui montrent la diversification des lieux de production de l'art contemporain sont des cas isolés dans le paysage artistique sénégalais comme dans d'autres pays de la sous région. La plupart des artistes travaillent dans des locaux aménagés à l'intérieur des maisons sauf pour les cas des artistes qui disposent d'ateliers dans des structures d'accueil comme le Village des arts de Dakar ou dans des zones potentiellement touristiques à l'image de la station balnéaire de Sally. Au niveau de ces zones, les ateliers pour la plupart, disposent d'une antichambre qui fait office de galeries pour offrir une visibilité aux œuvres jugées prêtes à la vente. La proximité de la production et de l'exposition des œuvres fait de ces espaces un lieu d'adjonction de matériaux qui rappelle les cabines des centres artisanaux où sont fabriqués les statuettes et autres objets d'artisanat destinés principalement à la clientèle touristique.

Cette réappropriation d'espaces à des fins artistiques a tenté quelques artistes au Sénégal après l'occupation spontanée de locaux comme l'expérience du village des arts sur la corniche ouest de Dakar de 1978 à 1983. C'est aussi l'exemple de l'Atelier du sculpteur

¹⁷ Elvan Zabunyan, « L'espace urbain, lieu artistique alternatifs? » In *Dictionnaire d'Esthétique et de Philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007, p.450

Moustapha Dimé (1952-1998) à l'île de Gorée (voir photo ci-après), qui est devenu aujourd'hui le Centre de Formation et de Résidence Artistique (C.I.F.R.A).



1



2



3



4

Fig.7- Espace du CIFRA

- 1 : vue de la terrasse
- 2 : voie d'entrée du CIFRA
- 3 : atelier
- 4 : espace de lecture

Les ateliers des artistes évoluant dans l'art contemporain sont le plus souvent individuels, mais il en existe qui regroupent plusieurs artistes. L'atelier-galerie des *Artistes Réunis* de Polane et Kalidou Kassé a connu un grand succès en son temps jusqu'à la séparation des deux artistes en 1998. On peut retenir parmi les structures les plus dynamiques, l'atelier de céramique de Mauro Pétroni aux Almadies (Dakar) dont le travail est principalement lié à la céramique et celui d'Aïssa Dione situé à Rufisque qui, avec un effectif de 85 contractuels et de 15 prestataires, opère dans le design textile. Si les œuvres produites dans ces ateliers intègrent facilement le marché de l'art contemporain, leur existence est moins connue du grand public. Par contre d'autres ateliers ont connu un succès international par le truchement d'expositions ou de galeries de renom. C'est l'exemple de l'atelier de Kane Kwei (1922-1992) au Ghana dont le fonctionnement est basé sur une main d'œuvre d'apprentis dont la fin de l'apprentissage de cinq ans au plus est sanctionné par un certificat attestant des capacités de l'intéressé. Il a préservé son succès avec sa reprise en 2005, par son petit-fils Eric Adjete Anang. Ce dernier a par ailleurs représenté en décembre 2010, les designers du Ghana au Festival mondial des Arts nègres à Dakar.

S.L. Kasfir a fait une analyse descriptive qui donne un large aperçu des expériences relatives aux ateliers en Afrique dans ce qu'il appelle *La transformation de l'atelier*¹⁸ que le colonialisme a imposé à travers une restructuration des pratiques artistiques existantes sans pour autant les proscrire. Il relate les expériences des ateliers d'art chrétien du Père Kevin Carroll à Oye Ekiti (1947-1954), des *Art workshops* du couple Ulli et Georgina Beier à Oshogbo (1963-1966) ou du *Mbari Mbayo*¹⁹ qui a accompagné Suzanne Wenger dans la reconstruction des sanctuaires autour d'Oshogbo. Ces expériences nigérianes se déclinent à peu près sous la même forme que le *Hangar* de Pierre Romain-Desfossés (1946-1954) à Elisabethville (Lubumbashi) en RDC ; de l'école de *Poto-Poto* de Pierre Lods à Brazzaville (1951-1960) au Congo ; de la *Salisbury Workshop School* de Franck McEwen au Zimbabwe dans les années 1950. En Afrique du Sud, les artistes noirs, dans la période de l'Apartheid, vont être formés dans les ateliers informels dont le plus célèbre, le *Polly Street Center* de Johannesburg, fut créé en 1949. Toutes ces expériences ont contribué d'une manière ou

¹⁸ Sidney Littlefield Kasfir, *L'Art Contemporain Africain*, Editions Thames & Hudson, Paris, 2000, pp 48-63.

¹⁹ Dans la langue *Igbo* (Ibo) du Nigeria, *Mbari* signifie « création ». Le *Mbari mbayo* est un club qui regroupe des écrivains africains (de la littérature africaine) et des artistes (arts plastiques, théâtre, musique) à Ibadan et Oshogbo au Nigeria. Le premier *Mbari Club* a été fondé à Ibadan en 1961 par un groupe de jeunes écrivains avec l'aide d'Ulli Beier, professeur à l'Université d'Ibadan. Duro Ladipo, un dramaturge Yoruba, a créé un club similaire à Oshogbo en 1962, toujours avec l'appui de Beier.

d'une autre à la circulation matérielle mais aussi immatérielle des styles artistiques à travers le continent et au-delà. L'accroissement des échanges artistiques et l'augmentation du flux migratoire des artistes en sont pour quelque chose.



Fig. 8- Pierre Romain-Desfossés en compagnie de son élève, Mwenze Kibwanga, novembre 1950, Elisabethville (actuelle Lubumbashi) -République Démocratique du Congo

La création artistique contemporaine a subi, parallèlement à ces initiatives, des transformations profondes. Les expressions classiques comme la sculpture et la peinture ont incarné au cours du temps les libertés et les audaces que les artistes n'ont cessé de manifester. L'usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication, va révolutionner, à partir des années 2000, les pratiques artistiques. L'environnement du champ de création est enrichi dès lors de nouveaux supports et de nouvelles techniques.

L'effervescence actuelle autour de l'art contemporain nous interdit de mener un inventaire des productions. Il est toutefois possible de s'intéresser aux productions artistiques les plus représentatives du marché de l'art contemporain ici au Sénégal. Nous pouvons, par la même

occasion, décrire les enrichissements et la diversification des expressions dans le domaine de la peinture, de la sculpture, de l'installation et plus récemment celui des arts numériques.

La peinture sur toile qui a marqué l'évolution de la création artistique en Afrique est toujours la pratique artistique la plus représentative. Cependant, il n'y a rien de véritablement nouveau sur le plan technique en ce qui concerne cette pratique artistique bien que proposée aujourd'hui dans les formes les plus variées. Les expositions d'œuvres de peinture sont plus fréquentes même si les artistes exposant se permettent souvent de glisser entre les tableaux quelques sculptures, objets de design, des installations... pour faire prévaloir leur polyvalence en tant que plasticiens.

Les œuvres d'art réalisées à partir d'objets de récupération incrustés dans la toile ou de tout autre support sont toujours présentes dans les productions contemporaines. Il est à noter que cet « art » de la récupération a précédé les grandes mutations de la création contemporaine en Afrique après la période des indépendances. En effet,

« Avant que ne commence la « négrofication » de l'art occidental, il existait une intégration plastique des objets-signes fascinants de la modernité (bicyclette, autos, avions, bateaux, lunettes, montres, parapluies, fusils, billets de banque etc.) [...] Et puis une récupération des plus habiles des déchets de la « civilisation » industrielle : capsules de bouteilles, boîtes de conserves, pneus usés, piles usagées... »²⁰

Il existe une autre forme de peinture qui est très présente dans le commerce des œuvres d'art au Sénégal : la peinture « sous-verre ». Toutes les données historiques révèlent que les premières peintures « sous-verre » nous sont parvenues par la méditerranée. Au-delà de l'agilité requise pour cette technique, liée à la fragilité du support, la majeure partie des artistes de cette catégorie de peinture est constituée d'autodidactes n'ayant subi qu'un court apprentissage des rudiments du métier de l'art. Cependant, certains pionniers de cette forme d'expression ont subi, une formation académique au sein de l'Ecole Nationale des Arts. C'est le cas de Serigne Ndiaye ou d'Anta Germaine Gaye dont les œuvres manifestent une évidente maîtrise du dégradé et des rapports des ombres et lumières. Des artistes autodidactes comme Mor Gueye se sont aussi distingués dans cette forme d'expression sur le plan national et international. Leurs productions sont très répandues dans le marché très

²⁰ Pierre Gaudibert, op. cit., p.22

dynamique de l'artisanat d'art aux alentours du marché Sandaga de Dakar et dans les centres artisanaux à l'intérieur du pays. Les œuvres proposées sont le plus souvent des répliques d'images tirées de tableaux ou de photos sur la quotidienneté villageoise, les portraits des grandes figures des confréries religieuses etc. Les thèmes peuvent aussi évoluer suivant l'actualité et la demande touristique.

La sculpture contemporaine est très diversifiée et se présente sous toutes les formes. Nous retrouvons la technique du dégrossissement chez les sculpteurs du bois et les tailleurs de pierre au niveau de la corniche ouest de Dakar dont la topographie est caractérisée par la présence de gros blocs de pierre en basalte. La technique de la fonte des métaux à la cire perdue est plus utilisée dans l'artisanat d'art. De tous les moyens d'expression, celle de la technique additive reste la plus pratiquée dans l'art contemporain en Afrique comme ce fut le cas dans l'art traditionnel avec la poterie et le modelage (œuvres de Mamady Seydi).



Fig.9- Mamady Seydi, *Les Cyclistes*, sculpture, 2012.

Cette technique se pratique aussi avec des matériaux hétéroclites : c'est la sculpture d'assemblage, le plus souvent, d'objets de récupération. L'un des pionniers de ce style,

Moustapha Dimé, fut Co-lauréat du Premier prix à la biennale des arts de Dakar en 1992. Nous retiendrons que les représentations en forme de silhouettes humaines partielles ou entières ont prédominé dans toutes les techniques de sculpture. Au début des années quatre vingt dix, un mélange d'abstraction et de figuration et même l'abstraction tout court marquèrent l'évolution de la sculpture contemporaine en Afrique. Paradoxalement l'un des plus brillants sculpteurs de cette époque, Ousmane Sow, perpétue encore la sculpture figurative.

La sculpture contemporaine en Afrique ne s'est cependant pas détournée de son essence, de sa sensibilité et de ses références traditionnelles comme la statuaire africaine. La présence des masques dans la production contemporaine est presque réduite à leur interprétation picturale. Le travail de l'artiste sénégalais Mamadou Wade s'est par exemple longuement inspiré des masques. Cependant, d'autres artistes continuent d'explorer la statuaire comme médium d'expression artistique. C'est le cas de la sculpture en terre cuite de la sénégalaise Seyni Awa Camara ou des sculptures d'assemblage qui ont fait la notoriété internationale du sierra-léonais John Goba. Au Ghana, le charpentier menuisier Seth Kane Kwei (1922-1992) a construit sa réputation internationale autour de ses sculptures fantaisistes sous forme de statues-cercueils grâce aux expositions « Magiciens de la Terre » en 1989 à Paris et *Africa Explores* au *New Museum of Modern Art* de New York, en 1992.

L'installation peut être considérée comme une nouveauté dans le paysage artistique sénégalais. Les œuvres d'art issues de cette « *pratique artistique contemporaine multiforme, en général éphémère* »²¹, ne se sont fait remarquer dans le champ artistique sénégalais qu'à partir des années 2000 même si quelques tentatives audacieuses parfois ou timides le plus souvent, portent la signature d'artistes « confirmés » sur la scène nationale sénégalaise et internationale.

Cette pratique artistique exploite l'espace et le temps en tant que possibilité de réalisation de l'œuvre. Il arrive dans certains cas que le spectateur soit partie prenante de l'élaboration de l'œuvre à l'image des installations interactives. Les installations vidéo ont progressivement pris la place des installations constituées par un ensemble d'éléments qui fut le domaine de prédilection de Moustapha Dimé par exemple. Le sens et l'utilisation de ce médium

²¹ David-Olivier Lartigaud, « Installation », In *Dictionnaire d'Esthétique et de Philosophie de l'art* 2007, p.247

d'expression ne semble pas enchanter toute la critique, tout au contraire. L'édition 2000 de la biennale de Dakar qui a fait la part belle aux installations a été fortement décriée.

*« Tout s'est passé comme si pour le jury, art contemporain rimait avec n'importe quoi. Aucune volonté de libéraliser la créativité, ou de donner naissance à des clones de Marcel Duchamp, ne saurait occulter qu'une œuvre de l'esprit destinée à l'appréciation d'autres hommes, a toujours une charge communicative ».*²²

L'obsession du renouvellement de la création, qu'autorise et encourage l'art contemporain, peut aboutir inexorablement à un manque de pondération du sens de la communication de certaines productions artistiques. Il faut reconnaître que le public africain dans sa grande majorité a un niveau de connaissance et de compréhension assez bas de l'art contemporain d'Afrique ou d'ailleurs. Il faut donc en tenir compte dans la vulgarisation de la création artistique contemporaine, surtout pour des œuvres complexes et éphémères comme les installations. L'installation en Afrique ne saurait être *une réaction aux modèles extérieurs*²³ comme on le prétend dans l'analyse de la création artistique en Afrique de nos jours.

Par ailleurs, les possibilités de circulation et de réception des œuvres d'installation dépendent le plus souvent de l'implication d'institutions culturelles.

*« Par son jeu intrinsèque avec l'environnement, l'installation correspond idéalement aux besoins des centres d'art et des musées dont les vastes espaces nécessitent d'être comblés. D'où, parfois la dérangeante impression que l'œuvre est avant tout le fruit du lieu d'exposition, ... ».*²⁴

Etant donné le manque d'institutions requises à cet effet au Sénégal et en Afrique de manière générale, la plupart des installations sont proposées lors des manifestations ponctuelles comme la biennale de Dakar ou occasionnelles à l'instar du FESMAN. En somme, la circulation des œuvres d'installation est plutôt liée à l'événementiel.

Les œuvres d'art numérique ont fait leur apparition dans le paysage artistique sénégalais vers la fin des années 1990. Ce sont des infographes plutôt que des artistes au sens classique

²² Iba Ndiaye Djadji, « Dak'Art vaut mieux que 2000 », in *Africultures*...

²³ In Revue Afrik'art- n°2- décembre 2005, p. 32.

²⁴ David-Olivier Lartigaud, « Installation », art. cit., p. 248.

du terme, qui en sont les précurseurs. Cependant, les initiatives les plus marquantes ont été menées et matérialisées au sein de la biennale de Dakar. Le programme des rencontres scientifiques du Dak'art 2000 s'était enrichi d'un Forum des arts numériques et l'intérêt grandissant que suscita la création artistique basée sur le numérique incitera le Conseil scientifique de l'édition de la biennale de 2004, à mettre en place une plate-forme susceptible de dynamiser les échanges entre acteurs dénommée « Dak'Art Lab ».

L'édition de 2006 consacrera une « Exposition Internationale » et un séminaire aux arts numériques tandis que la prise en charge régulière des questions relatives à l'art numérique, lors des éditions suivantes de la biennale, marquera une prise de conscience des enjeux du développement des arts numériques dont le nombre de créateurs ne cesse d'augmenter.

Progressivement, et surtout à partir de l'édition de la biennale de 2010, des initiatives privées comme le « Festival Afro Pixel » qu'abrite *Kër Thiossane*²⁵, se substituent peu à peu à celles du Dak'Art. Il faut noter que les premières expériences sur les échanges artistiques à travers internet seraient redevables à *Métissacana*, premier cyber café de l'Afrique de l'Ouest, inauguré dès 1996, bien avant cette emprise du Dak'Art sur la création artistique numérique. Odile Blin qualifie à juste raison, l'appropriation des technologies numériques au Sénégal (c'est le cas ailleurs en Afrique) selon une chronologie inversée au regard de sa manifestation en occident.

*« L'usage du réseau comme mode de communication a précédé dans le secteur des arts plastiques au Sénégal l'usage des logiciels d'infographie. Ainsi le numérique à Dakar permet-il dans un premier temps aux artistes de communiquer et de s'informer, non de produire des images virtuelles... L'art numérique est né en France longtemps avant l'apparition du réseau. »*²⁶

L'art numérique est quasi-absent des circuits du marché de l'art contemporain au Sénégal autres que celui qui s'appuie sur la biennale de Dakar. Une telle forme d'expression

²⁵ Kër Thiossane est le nom donné à la villa qui abrite le « Festival afro Pixel ». Elle est située au quartier de la Sicap Liberté 2 de Dakar. Cette initiative a bénéficié de l'appui de la fondation canadienne Daniel Langlois pour l'art.

²⁶ Odile BLIN « L'essor des nouvelles technologies dans le milieu artistique et culturel de Dakar », In Actes colloque : *Les fractures numériques Nord/Sud en question. Quels enjeux ? Quels partenariats ?* Université d'été de la communication d'Hourtin (Gironde - France) du 25 au 28 août 2003, p.8.

artistique ne peut être efficacement promue en dehors des événements et manifestations artistiques contemporains. Il serait vain, du moins pour le moment, de construire des circuits dont les acteurs et le public amateur, guetteur de nouveautés artistiques seraient incapables de maîtriser.

1-2- Dynamique du champ de création

Les questions identitaires ou statutaires, de projection ou d'affiliation, ont toujours été au cœur du débat sur le rôle et l'engagement de l'artiste dans l'évolution de la création artistique de manière générale et contemporaine en particulier. Pour D. Château, l'artiste ne saurait se limiter à la médiation des théories de l'art alors qu'il peut en créer. Il peut se permettre d'être anticonformiste sans aucune forme de démagogie et faire valoir sa personnalité.

La novation, la transgression, l'instauration et la singularité : voilà donc quatre critères qui représentent comme le négatif des positions trop positiv(ist)es qu'énoncent les différentes conceptions du monde de l'art.»²⁷

Ces critères suggérés par Château sont caractéristiques du champ de la création africaine contemporaine, depuis les mutations amorcées au début du XXe siècle. En effet, la portée actuelle de la création artistique contemporaine en Afrique serait en quelque sorte l'aboutissement de l'autonomie et de la liberté des créateurs dans ce champ artistique, ponctuées par la diversification des techniques, des thèmes et des supports. Des efforts ont été aussi consentis par des individualités comme par les pouvoirs publics et privés. Dès lors, les œuvres d'art contemporain en Afrique se prévalent des mêmes considérations et valorisations que celles d'ailleurs, malgré les différentes approches conceptuelles et cette marginalisation encore perceptible dans l'échiquier mondial. La situation actuelle de la création en Afrique est chronologiquement liée à un processus de renouvellement permanent porté par différentes générations d'artistes au rythme de pérégrinations identitaires et d'affirmation des singularités.

Une première génération d'artistes autochtones de formation académique et d'inspiration négro-africaine a vu le jour, dans les ateliers établis un peu partout sur le continent. Ces artistes à l'image du togolais Paul Ahyi (1930-2010) vont seconder les formateurs occidentaux dans les écoles-ateliers, et à l'occasion se substitueront à eux ou initieront des expériences personnelles dans la formation d'artistes locaux. Au Nigéria, Adebisi Akanji devint l'assistant de Suzanne Wenger. Mwenze Kibwanga (1924-1999) va promouvoir l'enseignement de Pierre-Romain Desfossés au Congo Belge alors qu'au Congo Brazzaville, Nicolas Ondongo prendra en 1960 la relève de Pierre Lods parti pour le Sénégal à l'appel

²⁷ Dominique CHATEAUX, *Qu'est ce qu'un artiste ?* Presses Universitaires de Rennes, 2008. p.82.

du Président Senghor. Il sera associé dans sa mission à l'Ecole des Arts du Sénégal à Iba Ndiaye, Papa Ibra Tall, André Séck et Ali Traoré que l'on peut tous considérer comme les doyens des artistes contemporains sénégalais de formation académique.

La deuxième génération d'artistes est constituée principalement des artistes de l'« école de Dakar ». Cette génération sera très imprégnée des théories de la négritude de Senghor. La formation subie à la section « Recherches plastiques nègres » dirigée par Papa Ibra Tall va faire de certains les véritables pourvoyeurs d'œuvres d'art aux Manufactures sénégalaises des Arts Décoratifs de Thiès. Le premier Festival Mondial des Arts Nègres en 1966 à Dakar est cependant la tribune qui consacrera cette génération. Cet événement a connu une forte implication de l'Etat sénégalais, en la personne du président de l'époque, dans la valorisation et la promotion de leurs créations. Il y a eu d'abord la première exposition organisée du 5 janvier au 20 février 1973 au Musée dynamique de Dakar. Cet événement se tiendra tous les ans et, hormis quelques interruptions, va donner les bases de ce qu'est devenu aujourd'hui le *Salon National des Arts Plastiques du Sénégal*. L'autre événement marquant de cette période est l'exposition itinérante d'œuvres d'art sénégalais à travers le monde, sous le thème « Art Contemporain du Sénégal », de 1974 à 1985. Les largesses de l'Etat en leur faveur feront dire à certains observateurs de la scène artistique sénégalaise que l'envol s'est estompé avec le départ de Senghor.

*« Par ces diverses actions, Senghor entretenait le mirage de l'Ecole de Dakar, de même que, par ses largesses, il s'est toujours attaché à créer et à maintenir les conditions et les moyens de création pour ces jeunes artistes sénégalais. Il semble, en effet, selon divers témoignages et comme indiqué plus haut, qu'à l'Ecole des arts comme dans la maison-atelier de Pierre Lods, le matériel, les matières d'œuvre et les outils ne manquaient pas et que des gratifications, comme des subventions, des aides et des prêts financiers étaient souvent accordés par Senghor. »*²⁸

Des artistes de cette génération ont fortement contribué à ce que Kasfir va définir comme « *L'idée d'une culture nationale - la décolonisation de l'art africain* »²⁹. Certains parmi eux

²⁸ In Abdou SYLLA, « Les Arts plastiques sénégalais contemporains », *Ethiopiques* n°80, 2008.

²⁹ Sidney.L. Kasfir, *l'Art Contemporain Africain*, Ed. Thames & Hudson, 1999, p.166

continuent encore de marquer, par leurs expériences artistiques, les manifestations de l'art contemporain. Parmi eux figurent Amadou Ba avec son style qui décrit une Afrique sahélienne dans sa dimension moderne et traditionnelle ; Maodo Niang qui a tenté sans succès de réintégrer l'actuel village des arts après une période de retrait, Souleymane Keita, Younoussè Sèye et tant d'autres. A côté de ces artistes académiques figurent des autodidactes comme Alpha Walid Diallo ou Seny Awa Camara qui se sont affirmés à travers leur style.

Le départ de Senghor de la Présidence du Sénégal en 1980 coïncide avec les besoins d'une affirmation identitaire individuelle chez beaucoup d'artistes sénégalais. Les prémices de cette renaissance que d'aucuns préconisent comme une rupture se sont manifestées dans les travaux de Mor faye et de Souleymane Keïta avec leur style d'art abstrait. Les éclairages apportés par A. Sylla dans un article intitulé : « *Les Arts plastiques contemporains sénégalais* » nous permettent de voir cette rupture sous l'angle de l'éloignement de Senghor dans sa régence de l'orientation esthétique de la création artistique au Sénégal. Les conditions de l'artiste allaient souffrir des années de redressement économique plus connus sous les termes *Ajustement structurel* et la fin du mécénat d'Etat. L'autre fait marquant de cette phase transitoire est la réforme pédagogique entamée au sein de l'Ecole des Arts, par les coopérants français qui,

*« ont incité leurs élèves à prendre l'habitude de substituer des matières locales comme les étoffes, le sisal, les tissus, le verre à la toile, au lin ou au papier Canson, etc. ; et d'essayer de fabriquer eux-mêmes leurs couleurs à partir de pigments locaux, de feuilles ou de racines, au lieu des couleurs industrielles importées ».*³⁰

Cette « libéralisation » des pratiques et la diversification des thèmes ont trouvé écho auprès d'artistes comme Moussa Tine, El Hadj Sy, ou Viyé Diba avec le style kangourou, Mamadou Fall Dabo et tant d'autres. Cette génération va être marquée par l'émergence de sculpteurs comme Moustapha Dimé dont le travail est basé sur un assemblage de matériaux récupérés, Djibril Ndiaye ou Djibril André Diop dans la transformation de matériaux neufs. La récupération et l'intégration de matériaux usagés bien qu'étant caractéristiques à cette

³⁰ Abdou Sylla, *art. cit.*, p. 3

génération, sont des pratiques qui se sont développées dès les débuts de la colonisation (voir plus haut).

La nouvelle génération d'artistes des années 1980 à nos jours semble être unanime à fustiger le repli identitaire qui caractérisait les générations précédentes. De nouveaux thèmes autres que ceux qui alimentent l'art populaire sont explorés. La problématique liée à la ville, dans sa globalité, devient un champ de prédilection pour des expressions artistiques renouvelées. Un certain nombre de spécialistes et d'observateurs des évolutions de la scène artistique sénégalaise s'accordent à dire que le groupe *Agit-art* s'est le plus fait remarquer dans cet avant-garde de l'art contemporain sénégalaise. En participant à la conscientisation des masses sur des sujets relatifs au cadre de vie urbaine, un autre mouvement, le *Set Setal* dont les membres avaient réussi à faire parler d'eux par leur travail, s'est lancée aussi dans cette entreprise. Les enjeux de la création, au regard de l'intérêt qu'a suscité ces dernières années l'art contemporain en Afrique en valait la peine. L'amélioration des conditions de vie et de travail des artistes est perceptible malgré les protestations et la contestation qui animent depuis toujours leur existence. La singularité de certains artistes s'est aussi fait remarquer au sein de groupes. Même s'ils doivent coopérer et ils adoptent parfois des attitudes concurrentielles dans la mesure où la reconnaissance renvoie *aux seules trajectoires individuelles*. Au regard des marginalisations ou de l'auto-marginalisation d'artistes ou des œuvres, il apparaît logique de partager l'idée selon laquelle,

*«[...] l'autonomie et la solitude ne s'identifient pas, elles ne s'ajoutent même pas l'un à l'autre. La posture d'artiste se fonde sur leur incessante tension. L'artiste peut être solitaire, parce que l'individu l'est par nécessité ou par tempérament. »*³¹

Dans ce désir de mettre l'accent sur leur autonomie et leur responsabilité vis-à-vis de la société, ils se soumettent à la fois à une injonction de résultats (pouvoir vendre et vivre de son art) qui ne dépendent pas forcément de leurs talents mais plutôt du mécénat. Cette situation parfois insaisissable, fait dire à R. Moulin que :

« De toutes les catégories professionnelles, celle de l'artiste est sans doute la plus difficile à définir, dans la mesure où les critères qui peuvent servir à cet effet sont le legs d'une histoire multiséculaire, au cours de laquelle les modes

³¹ Dominique CHATEAUX, *Qu'est ce qu'un artiste ? op. cit.*, p. 62.

d'organisation de la vie artistique et les modes de reconnaissance de l'identité d'artiste se sont succédés sans s'annuler complètement. »³²

Cette nouvelle génération n'a pas pu esquiver les questions sur l'appartenance ou les références de leur travail au continent africain au point d'indigner aujourd'hui une certaine critique occidentale. L'artiste africain « *se retrouve miraculeusement contemporain et offre, en prime une incomparable fusion d'exotisme* » (Busca, 2000, p 45). Elle reprend cette réflexion ironique d'Olivier Cena sur la contemporanéité de l'art africain :

« Mais peut-être fallait-il être africain, étranger mais imprégné de notre vieille culture [...] pour oser bousculer toutes nos idées reçues et représenter ce qui nous semble impossible : des hommes ressemblant à des hommes, un peu plus grands que nature, mais des hommes quand même, sauvages parfois, dignes toujours, humain, terriblement humain »³³

L'enseignement de l'art au Sénégal a été une tâche dévolue à l'Etat depuis la présidence de Senghor (1960-1981) jusqu'à aujourd'hui. Les statuts des organes en charge de la formation ou de la réorientation de cette dernière, sont modifiés en fonction de l'ambition des pouvoirs publics, des aspirations des créateurs mais aussi des impératifs liés à l'évolution de la création artistique. Les dates marquantes de cette aventure relative à la formation se déclinent comme suit :

- 1959, remplacement du Conservatoire de Dakar par la Maison des Arts du Mali ;
- 1960, la Maison des Arts du Mali devient l'Ecole des Arts du Sénégal ;
- 1972, l'Institut National des Arts se substitue à l'Ecole des Arts du Sénégal et regroupe en son sein des établissements parmi lesquels l'Ecole d'architecture et l'Ecole des Beaux-arts avec une division en art plastique et une autre en éducation artistique;

³² Raymonde MOULIN, « Le monde de l'art : acteurs, institutions, marchés... » In *Sciences Humaines* -Hors série- n°37-, 2002, p.44.

³³ Olivier Cena cité par Busca Joelle, - *Télérama*, 24 mars 1999, p. 44.

- 1979, autonomie des différents établissements qui constituaient l'Institut National des Arts et création de l'Ecole Normale Supérieure d'Education Artistique et de l'Ecole Nationale des Beaux-arts ;

La réforme de l'enseignement artistique en 1995 fut très ambitieuse, du moins sur la forme. Cette réforme a été d'abord structurelle avec la transformation des différentes écoles de formation artistique en Départements de formation regroupés au sein d'une seule entité dénommée : Ecole Nationale des Arts (ENA) mise sous la tutelle du Ministère de la Culture.

Le Département de Formation de Formateurs, d'Animateurs Culturels et de Recherches, s'occupe entre autres filières de celle des professeurs d'éducation artistique au niveau du cycle moyen et secondaire général, dont la formation dure quatre années dont trois consacrées à l'acquisition de connaissances et d'un savoir-faire artistiques ; la quatrième année à l'acquisition de compétences pédagogiques. Les enseignants issus de cette formation, au-delà de leur tâche dans les écoles, sont très actifs dans la production artistique.

Le Département des Arts plastiques est chargé de la formation d'artistes plasticiens d'expression, de graphistes ou de designers d'intérieur... La plupart des artistes sénégalais de formation académique d'aujourd'hui est issue de ce département.

Les artistes autodidactes sont tous aussi cotés que ceux ayant suivi une formation (le plus souvent académique). Au regard des productions qui circulent actuellement et pour l'avenir de la création artistique au Sénégal, il est permis de croire qu'on ne saurait ignorer ces artistes surtout les plus jeunes. Le travail du jeune Fodé Camara Jr., dont la cote sur le marché de l'art s'est hissée à la hauteur de celle des grosses pointures de la création artistique d'aujourd'hui ainsi que les œuvres de Malang Camara de la Casamance, qui n'a jamais exposé, ni individuellement, ni à l'occasion d'une grande manifestation dédiée à l'art contemporain, sont d'une très grande facture. Leur maîtrise des techniques d'expression artistique les dispense d'une formation académique de type Beaux-arts et leurs œuvres justifient amplement l'intérêt suscité auprès des collectionneurs.

Par delà leur nature et leurs différences, l'ambiance des ateliers ou les lieux tenus comme tels dépend du rapport entre l'artiste et le matériau. Ce rapport en tant qu'action animant le processus de création de l'œuvre d'art, dépend des normes temporaires et esthétiques requis par le projet artistique mais aussi de l'engagement et de l'expérience de l'artiste. En effet,

les délais de réalisation des œuvres sont aléatoires. Dans beaucoup de cas, l'engouement dans le travail artistique reste consécutif à des programmations (exposition, performance, commande...), l'*exécution* que B. Vouilloux considère comme *la phase qui conduit à l'achèvement de « ce qui est » l'œuvre*³⁴, reste fondamentalement liée à l'échéance au risque de trahir la liberté de l'artiste ou à la maturité de l'œuvre. Ce souci ne saurait être celui des artistes orientés dans l'art touristique et qui produisent en série des œuvres exposées dans les « *boutiques-galleries* » aux abords du village artisanal de Soumbédioune.

³⁴ Bernard Vouilloux, « Exécution », In *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Ed. Armand colin, 2007, p 179

2. Champ de réception

2.1 Approche générale

Le terme *réception*, doit être pris ici dans son acception la plus large à savoir l'accueil des œuvres d'art dont les effets, considérés positivement, conduisent au ravissement et à la délectation esthétique. Les possibilités de réception des œuvres impliquent, tout comme dans le champ de création, des institutions et des acteurs. A cet effet, le champ de réception serait, avec ses différentes composantes, l'espace de médiation indispensable à la circulation des œuvres d'art. Il faudra noter que la réception de l'art engage des acteurs et des institutions beaucoup plus variés que la création en nombre. Les théories sur la réception des œuvres d'art ont été cependant moins développées que celles liées au champ de création. Heureusement,

*« Contre une histoire et une philosophie de l'art, centrées sur les œuvres ou sur les créateurs, par delà les débats sur la place de l'auteur, l'esthétique de la réception se propose de réévaluer le rôle constitutif du récepteur en tant qu'il contribue au sens de l'œuvre. »*³⁵

D'une manière générale, les théories de la réception de l'art ont une validité universelle dans une trilogie qui pourrait être : *proposition-dialogue-acquisition*. Cependant, les particularités des contextes nuancent l'acception de celles-ci.

*« C'est bien l'ensemble des éléments constitutifs de l'identité visuelle, appelée aussi la composition ou le montage de l'œuvre, qui s'offre comme le registre expressif de l'artiste, de sa démarche artistique, avant d'être le support principal de la lecture, de l'interprétation, de la présentation voir de la représentation de la part du spectateur... »*³⁶

Beaucoup de facteurs, malheureusement, confinent le plus souvent l'art dans sa condition mercantile, nécessaire certes aux interactions dans le monde de l'art, mais qui ne lui est pas indispensable. On peut considérer parmi ces facteurs, la présence encore très importante des objets d'art traditionnel dans les circuits commerciaux, qui conditionne encore de manière très vive, le climat de la réception en Afrique. Un réel paradoxe demeure quant au statut de

³⁵ Marianne Massin, « La réception », In *Dictionnaire de l'esthétique et de la philosophie de l'art*, Ed Armand Colin, 2007, p. 374.

³⁶ Alioune Badiane, « L'analyse des œuvres dans la pratique de la critique », Compte-rendu, Séminaire International sur la Critique d'Art en Afrique, Dakar, 27 juin 2003.

l'œuvre d'art en tant que marchandise. Pour beaucoup de créateurs, il n'y a pas de doute que la finalité de l'œuvre est commerciale. D'autres par contre, considèrent le statut de l'œuvre comme un accomplissement de soi sans ignorer que la reconnaissance de leur talent passe par l'acquisition de leurs œuvres, donc leur achat. Quoiqu'il en soit, pour les uns comme pour les autres, la valeur patrimoniale des œuvres est presque entièrement subordonnée à la valeur marchande.

Par ailleurs, la circulation des œuvres d'art contemporain comme traditionnel confère au champ de réception, plus aujourd'hui qu'avant, l'aspect d'un territoire de transit. En réalité, la destination principale de l'art contemporain produit en Afrique est bien le marché occidental de l'art. Cependant, l'Afrique a connu le développement d'un marché endogène comme en témoigne la dispersion géographique d'objets d'art intégrant des signes *adinkra* dans toute l'Afrique de l'Ouest.

La grande majorité des acteurs est constituée de professionnels ayant subi une formation ou disposant d'une certaine expérience de l'art. Dans cette catégorie, on retrouve les galeristes, le personnel des musées, particulièrement les conservateurs, les collectionneurs attirés ou occasionnels et un public amateur qui a su développer un goût prononcé pour l'art.

Les artistes, en tant qu'acteurs principaux du champ de création sont impliqués dans la réception de l'art. Ils fréquentent (avec une attention particulière) autant que les acteurs de ce champ, les lieux d'exposition. Ces derniers cristallisent leurs besoins de découvrir de nouveaux horizons (qu'ils soient liés à la dispersion géographique ou à la facture des œuvres) de la création contemporaine et remplissent par la même occasion une fonction pédagogique. L'exposition de Pablo Picasso au Musée Dynamique de Dakar en 1972 rentre dans cette logique qui, loin de celle démontrant l'influence de l'art nègre sur le cubisme, cherchait à faire inscrire les pratiques des jeunes artistes dans une histoire mondiale de l'art.

« Au Sénégal, dans les années 1960, le poète et président Léopold Senghor tentait de convaincre les élèves de l'Ecole des Beaux-arts que Picasso était le meilleur modèle à suivre parce qu'il avait contribué à inventer le modernisme tout en préservant son identité culturelle andalouse. »³⁷

³⁷ Sidney.L. Kasfir, *l'Art Contemporain Africain*, op. cit., p.128

L'établissement de réglementations nationales (cf chap 2, p 45), sur la circulation des œuvres d'art protègent les droits des artistes tout en assurant une certaine forme d'harmonisation (illusoire parfois) du champ de réception. Le questionnement par la critique sur l'évolution de la création contemporaine est d'autant plus important pour ce champ que le débat sur le statut de l'œuvre d'art se détermine selon les intérêts particuliers de chaque acteur.

2.2 Etat des lieux

La situation actuelle du champ de réception de l'art ne reflète guère, du moins pour le Sénégal, les efforts d'innovation consentis au niveau du champ de création depuis l'avènement des nouvelles pratiques et la diversification de thèmes. Nous sommes en présence d'un déséquilibre remarquable entre les champs. L'étude menée sur le champ de réception, au niveau des principales institutions que sont les musées et les galeries, nous permet d'affirmer que les différents acteurs et institutions à l'exception de la biennale de Dakar, n'ont véritablement pas contribué au succès de la diffusion de l'art contemporain.

Le champ de réception sénégalais est principalement constitué, au niveau institutionnel, de quelques musées, d'un nombre restreint de galeries d'art contemporain, de centres culturels régionaux et d'espaces connus ou improvisés pour leur clientèle touristique.

Les musées

L'histoire de la muséographie en Afrique va de pair avec la valorisation de recherches couvrant le champ des sciences sociales avec le concours de l'administration coloniale. Les administrations nationales ont pris le relai de cette politique de conservation du patrimoine et font du musée un lieu de convergence des particularismes culturels afin de renforcer l'unité et l'identité nationales.

En Afrique de l'Ouest, *l'Institut Français d'Afrique Noire* (IFAN) avait aménagé des espaces de conservation et de diffusion des patrimoines locaux. Le premier de cette catégorie fut créé en 1943 à Abidjan en Côte d'Ivoire. Au Bénin, l'ancien palais du roi Guézo devient en 1944, le musée d'Abomey. Le Musée soudanais sera inauguré en 1953 au Soudan Français (actuel Mali). Le musée de Jos est créé en 1952 au Nigéria. Plus tard, en s'ouvrant à l'ensemble des biens des patrimoines culturels nationaux (dont les objets d'art), ces musées vont passer sous administration nationale avec l'appellation de *musée national*. Le *National Museum of Ghana* et la *Sierra Leone National Museum* voient le jour en 1957. En 1960, le Musée soudanais devenait le Musée National du Mali. La même année, le Musée de l'Institut fondamental d'Afrique Noire entre dans le patrimoine national sénégalais en tant que Musée d'Art africain aujourd'hui dénommé « Musée Théodore Monod d'art africain ». Le Musée National Voltaïque (Burkina Faso) est créé par décret le 27 novembre

1962. Auparavant, en 1959 un musée en plein air sur 24 hectares, avait été créé à Niamey. Ce musée deviendra en 1990, le Musée National du Niger. Ci-dessous le tableau récapitule les principaux musées d'Afrique de l'Ouest.

Musée Pays	Ethnographique/ Archéologique	Histoire	Botanique/ Géologique/Zoologique	Art Contemporain
Benin	4	2	5	2
Burkina Faso	6			
Cap-Vert		1		
Cote d'Ivoire	9			2
Gambie	3	1		
Ghana	9	4	6	1
Guinée Bissau	1			
Liberia	5			
Mali	7	1		1
Mauritanie	2		1	
Niger	3			
Nigeria	32		4	3
Rep. Guinée	5			
Sénégal	5	6	4	2
Sierra Leone	1			
Togo	6	1	1	1

Tableau n° 1: Récapitulatif des principaux musées d'Afrique de l'Ouest.

Cependant, le fait de recouvrir une dimension nationale n'a pas permis à tous ces musées nationaux d'être de véritables vitrines de la création contemporaine. Il ne s'agit plus du musée d'art africain (dans son acception habituelle) mais de celui de l'art contemporain. Les changements de perspective muséographiques imposés par les nouvelles facettes de l'art contemporain ne sont pas véritablement assumés par les responsables de cette institution. Les pays de la sous-région comme tous les autres pays africains ont une politique de diffusion mitigée. Tous les efforts consentis jusque-là, pour la diffusion du patrimoine culturel, semblent occulter la création de musées d'art contemporain.

Il urge donc de mettre en place, entre autres orientations, une politique d'acquisition d'œuvres d'art s'ouvrant sur les nouvelles identités des populations. Celle-ci garantirait une meilleure fréquentation du musée.

« Il suffit que le musée se rapproche des préoccupations des gens pour que tout naturellement le public potentiel se rapproche du musée »³⁸

Comme ailleurs en Afrique de l'Ouest, le Sénégal n'a pas su élargir le champ d'action de ces musées d'art traditionnel à la création contemporaine. Le problème reste entier : l'intégration de l'art contemporain dans les musées.

Cependant, beaucoup d'initiatives furent prises mais aucun musée d'art contemporain n'existe aujourd'hui dans le paysage artistique sénégalais. Le *Musée dynamique* qui a été créé sous l'impulsion du Président Senghor en 1966 n'a vécu qu'une vingtaine d'années. Malgré sa courte existence, il a participé activement à la promotion de la création artistique contemporaine. Beaucoup d'artistes de renom y furent montrés : Pablo Picasso, Marc Chagall, Pierre Soulages, Iba Ndiaye, etc. Le musée va connaître, comme le souligne A. Sylla, une période tumultueuse :

*« La fonction du Musée déborde ainsi le cadre muséographique strict, car il était un centre de communication multiforme, proposant plusieurs services et activités...supprimé en 1976 sur décision de Senghor, le Musée a été transformé en école de danse, Mudra-Afrique, confiée à Maurice Béjart, puis à Germaine Acogny. Cette école est également supprimée en 1982 et le Musée restitué à sa vocation originelle jusqu'en 1988. En 1990, ses locaux sont affectés à la Cour Suprême ; ce qui suscite de nombreuses critiques. »*³⁹

Le Musée *Boribana*, fondé en 1998 par le couple Boubacar Koné et Carol Christine Hilaria (comédienne afro-américaine) était censé être le premier musée privé d'art contemporain au Sénégal. Si l'espace du musée est suffisamment spacieux et bien aménagé (1000m² disposant de quatre grandes salles d'exposition) pour accueillir une grande collection d'œuvres d'art contemporain, son succès auprès du public et des acteurs culturels est en deçà des ses ambitions. Les rapports souvent heurtés entre son promoteur et les artistes locaux en sont pour quelque chose. Par ailleurs, le *West African Museum Programme* (WAMP) avait souligné dans son rapport sur la situation des musées au Sénégal⁴⁰ :

³⁸ Viviane Baecke In *Les nouvelles du patrimoine* n° 119, janvier février-mars, 2008.

³⁹ In Abdou SYLLA, « Le mécénat de Senghor », *Ethiopes* n°59, 1997, p.

⁴⁰ In Répertoire des musées du Sénégal. UNESCO/WAMP, Dakar, Novembre 2008, p.11.

- l'absence de panneaux de signalisation ;
- le manque d'équipement scientifique, de matériel d'exposition et de rangement, de placement de panneaux de signalisation en des endroits bien situés pour mieux indiquer sa localisation;
- la nécessité de la formation d'un personnel spécialisé à l'accueil et à l'animation.

Le musée Khelcom, de Saly doit son existence au potentiel touristique de cette station balnéaire. Il est bâti sur une superficie de 8200 m² et inauguré en décembre 2010. Son promoteur, considéré jadis comme l'un des plus grands collectionneurs d'art contemporain issus du continent et vivant aux Etats-Unis, est définitivement rentré au Sénégal. Il décline ses ambitions ainsi :

« A travers la construction de ce musée, nous avons voulu permettre à la jeune génération d'avoir une éducation et une culture artistique. Nous voulons que les jeunes Africains connaissent la culture de leurs ancêtres. Je n'ai pas créé ce musée pour de l'argent. Depuis six ans que je suis en train de travailler sur ce projet, je n'ai jamais demandé de soutien à qui que ce soit et personne ne m'est venu en aide, si ce n'est ma volonté de faire quelque chose pour la culture qui est ma passion. »⁴¹

⁴¹ « Le musée "Xelcom" de Saly prêt à accueillir ses premiers visiteurs », www.leral.net/



Fig. 10- Façade du musée de Khelcom et quelques sculptures sur son esplanade.

La Galerie Nationale d'Art

La Galerie Nationale d'Art est logée dans un bâtiment de construction coloniale qui servait de magasin de stockage et d'espace-vente avant l'indépendance. Réquisitionné par l'Etat du Sénégal, le bâtiment a été réhabilité et affecté aux services du Ministère de la Culture le 29 janvier 1983 par le Président Abdou Diouf. Elle est un service avant d'être un espace d'accueil, de diffusion et de développement des arts plastiques (espace d'échanges culturels). Elle abrite des expositions d'art organisées par des promoteurs au profit des artistes (sénégalais comme étrangers résidents ou de passage au Sénégal) ou par les artistes eux-mêmes. L'espace de la galerie est louée à 175 000 FCFA soit 266€ la semaine.

Par ailleurs, la mission du Commissariat aux expositions d'art sénégalais à l'étranger, qui était un service à part, est intégrée dans celle de la Galerie Nationale d'Art depuis 1990. Cette prérogative permet à la Galerie Nationale, au-delà des expositions, salons et autres animations qu'elle abrite, d'organiser des expositions à l'étranger au titre de la coopération culturelle internationale du Sénégal.

Ce qu'on peut retenir de la Galerie nationale c'est que sa mission n'est pas bien assimilée par la plupart des acteurs de l'art contemporain. Son local reste un espace à louer pour des expositions temporaires. La Galerie Nationale d'Art aurait pu se transformer en un véritable centre d'art contemporain. Malheureusement, cette vision semble totalement illusoire tant les responsables de cette institution ne croient pas à la volonté des autorités étatiques d'accompagner une telle initiative. L'idée selon laquelle cette institution peut constituer une collection lui permettant de mettre sur pied une artothèque n'a pas non plus enchanté les responsables.

Les galeries privées

Les plus importantes galeries privées d'art contemporain au Sénégal se décomposent en deux catégories.

Dans la première catégorie on retrouve exclusivement des œuvres d'art contemporain. Les galeries de cette catégorie sont tenues par des personnes qui ont acquis une certaine expérience dans l'art contemporain, en tant qu'artistes ou en tant que collectionneur. Les œuvres du design contemporain prédominent dans ces galeries. Les plus constantes dans le marché de l'art contemporain sont toutes situées en plein centre-ville de Dakar. Elles ont toutes été créées en 1996 et sont tenues par des artistes-designers galeristes. Il s'agit de la galerie Arte de Joëlle le Bussy Fall qui dispose d'un démembrement à St-louis du Sénégal et de la galerie Atiss d'Aïssa Dione. Cette dernière organise souvent des expositions de jeunes artistes de l'Afrique de l'Ouest. Elle est très activement engagée dans le programme « Off » de la biennale de Dakar en proposant des expositions conjointes avec la galerie MAM de Douala au Cameroun. Sa participation en collaboration avec la galerie photo Chab de Bamako en 2004 à la foire d'art contemporain ARCO à Madrid, fut une première pour des galeries africaines. Elle compte à son actif l'initiative de l'exposition itinérante d'une quinzaine d'artistes (sept artistes peintres et six photographes) entre janvier et décembre 2006, dans huit capitales de la sous-région (Bamako, Ouagadougou, Niamey, Lomé,

Cotonou, Accra, Abidjan puis Dakar). Ces initiatives n'ont pas toutes réussi. C'est le cas de la galerie Eberis Studio créé en 1996 au niveau de l'espace Vema par l'architecte Clarisse Dione et qui après un début prometteur, a fermé ses portes.

La seconde catégorie est composée des galeries dont les collections sont constituées d'œuvres d'art contemporain et d'art traditionnel. Nous retiendrons parmi elles, la galerie « Yassine Art center » qui est logée dans le complexe culturel et touristique du même nom. Son propriétaire, Amadou Yacine Thiam, est spécialiste de l'art ancien africain depuis plus de vingt ans et a fait fortune aux Etats-Unis d'Amérique. Cet espace qui participe souvent au programme « Off » de la biennale de Dakar dispose d'un cadre propice à une résidence d'artistes. Malheureusement l'aspect mercantile comme dans la plupart des galeries prime sur la promotion des artistes.

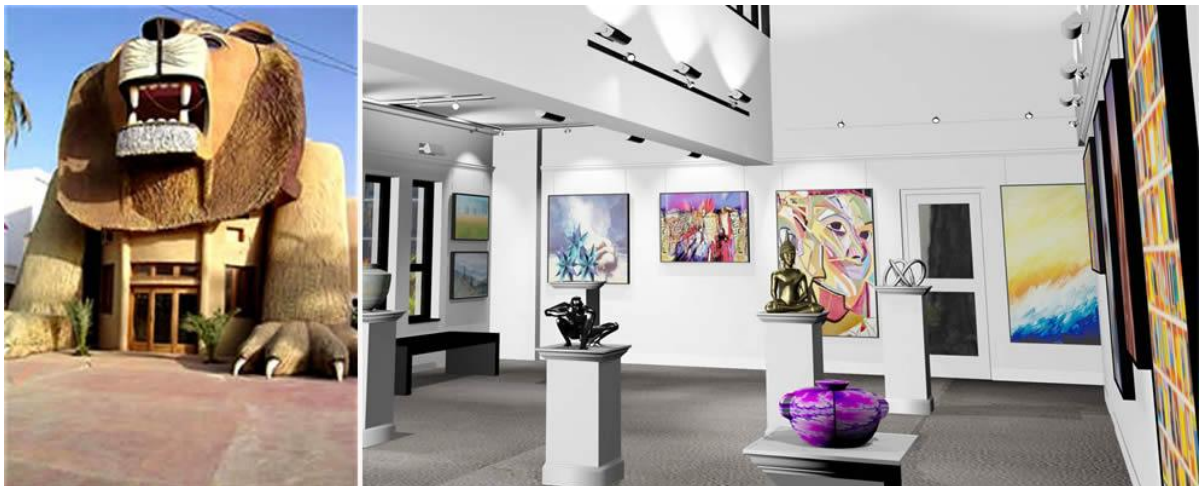


Fig. 10- 1- Bâtiment en forme de lion qui abrite la galerie Yacine Art- 2- Intérieur de la galerie

Les institutions culturelles étrangères

Les institutions culturelles étrangères établies au Sénégal sont très dynamiques dans la promotion de l'art contemporain et la circulation des œuvres d'art. Elles sont, dans la plupart des cas, rattachées aux représentations diplomatiques des pays qui les promeuvent et dont elles assurent l'interface de leur rayonnement culturel international. Ces structures, qui n'ont pas pour vocation de se substituer aux organes du Ministère de la Culture en charge de la promotion culturelle, sont venues combler le vide qui prévalait en matière de visibilité de la création artistique contemporaine en dehors de la biennale de Dakar et de quelques grandes programmations occasionnelles. Les centres culturels nationaux qui devraient jouer

ce rôle, sont plongés dans une léthargie profonde. Le manque de moyens ou de stratégies justifie en partie cette situation.

La plus importante parmi ces institutions étrangères est sans aucun doute la galerie « Le Manège » de l'Institut Français de Dakar qui projette d'être, avec un espace de 300 m², *un centre d'art contemporain de référence en Afrique de l'Ouest et une plateforme d'échanges, de production et d'édition de l'art contemporain sur le continent*. D'ailleurs, le thème de l'exposition inaugurale du 03 mai 2005 : « Création contemporaine au Sénégal - Arts graphiques et sculpture », est annonciateur des ambitions que la galerie s'est fixée. Cet engagement au profit de la diffusion de l'art contemporain au Sénégal est le fruit de la coopération culturelle entre la France et le Sénégal, entretenue de longue date. Déjà le 1^{er} février 1980, le Centre Culturel Français de Dakar procédait à l'inauguration d'une salle d'exposition qui portait le nom de *Galerie 39*. Les résidences artistiques figurent dans la programmation de la galerie « Le Manège » en plus de six expositions annuelles⁴² :

- une exposition d'un jeune commissaire d'exposition africain ou de la diaspora ;
- une exposition d'un artiste français international ou une exposition réalisée en collaboration avec un partenaire européen - une exposition de photographies ;
- une exposition d'un projet d'Ecole des Beaux-arts française en lien avec Dakar ;
- une exposition dialogue ou duo, Double-je, construite sur le principe suivant : un artiste sénégalais invite un autre artiste ou collectif africain de la sous-région ;
- une exposition ouverte aux autres champs : patrimoine, architecture, culture scientifique, arts numériques, métiers d'arts.

La coopération culturelle allemande, par le biais du *Goethe Institut*, propose plusieurs expositions à Dakar au *Pencum Goethe* (un espace aménagé à cet effet au Centre culturel allemand). Le British Council (Institut culturel britannique) de Dakar, à travers le projet *WAPI Words and Pictures* (des mots et des images) initié en février 2009 organise des sessions destinées à la promotion de jeunes artistes résidents au Sénégal.

La coopération culturelle espagnole comme celle des autres pays européens, d'Amérique du nord et même asiatiques interviennent de plus en plus dans la diffusion de l'art contemporain en Afrique. Toutefois, leurs actions restent mitigées dans la mesure où elles impliquent la plupart du temps la participation de leurs ressortissants.

⁴² Voir programmation sur le site de la galerie : <http://www.ifdakar.org/-Galerie-Le-Manege-Dakar-.html>

Les organismes et les sociétés

L'implication de certaines structures dans la promotion et la diffusion de l'art contemporain relève d'une simple passion pour les arts de la part de leurs responsables. La plupart d'entre eux poursuivent des enjeux patrimoniaux en constituant des collections. D'autres s'activent dans le sponsoring ou l'organisation de manifestations artistiques. Ce mécénat d'art est à considérer, comme un catalyseur de la circulation de l'art contemporain.

En 2010, la Fondation Sonatel (Société Nationale de Télécommunication du Sénégal) en partenariat avec la galerie virtuelle *Typic Arts Gallery*, a édité un livre intitulé «A la rencontre de la jeune peinture sénégalaise». Cet ouvrage tiré en 1000 exemplaires et distribué gratuitement à des structures qui s'activent dans la promotion de l'art au Sénégal, présente une vingtaine de jeunes artistes. Cette initiative qui a nécessité un important travail de prospection (menée par *Typic Arts Gallery*), au vu des résultats, s'est malheureusement limitée à Dakar, Thiès et S^l-Louis. Les œuvres ont été exposées pendant un mois. Chacun des artistes participants a reçu un lot en matériel de peinture. Cette programmation, avec l'édition d'un deuxième ouvrage a été reconduite en 2011.

S'il y a une structure reconnue par tous les acteurs du monde de l'art au Sénégal, c'est bien la Société Eiffage-Sénégal qui a organisé ou parrainé plus de soixante expositions phares de l'art contemporain au Sénégal entre 1993 et 2009. Cet engagement tient à la passion pour la création artistique de son Directeur Général dont la participation de la structure qu'il dirige dans des événements artistiques est fréquemment sollicitée.

« Désormais, nous avons un public qui nous suit et attend nos manifestations culturelles, nous avons la reconnaissance des artistes qui savent qu'Eiffage à une considération particulière pour leur travail. Notre ambition n'est pas de satisfaire notre ego, mais plutôt de trouver un sens à l'ensemble de nos actions, une crédibilité, un lien avec le développement du pays, qui passe nécessairement par la culture. »⁴³

La mairie de Dakar réserve une place importante aux arts plastiques dans ses initiatives culturelles. Sa Direction de la Culture et du Tourisme (DCT) est un interlocuteur privilégié

⁴³ Gérard Sénac, *15 ans de Passion Créatrice*, janvier 2009, http://www.eiffage.sn/images/stories/pdf/3volets_artistes.pdf

pour les porteurs de projets artistiques à travers un Fonds d'appui aux initiatives culturelles privées. Les subventions allouées ne sont malheureusement pas destinées à l'organisation des manifestations telles que des expositions. Elles servent à la création plutôt qu'à l'organisation de la réception d'œuvres. Cependant, le projet de construction d'une Maison des Arts Plastiques, à l'intérieur du collège d'enseignement moyen Malick Sy, serait salubre quant à la diversification du champ de réception de l'art contemporain.

Chapitre troisième :
Les manifestations de la circulation des œuvres d'art

1. La circulation événementielle

Les œuvres d'art traditionnel de par leurs fonctions ont toujours joué un rôle de premier plan dans les expressions culturelles africaines. Elles étaient présentées et même associées à la plupart des cérémonies (rituelles, célébrations du pouvoir royal, folkloriques...), permettant au public de s'en approprier leur sens. La présence des œuvres d'art traditionnel dans les manifestations et institutions culturelles relève aujourd'hui (dans la plupart des cas), d'une mise en scène qui rappelle les conditions historiques, sociologiques ou religieuses qui les ont vues naître. La création artistique contemporaine quant à elle suggère des conditions d'existence publique plus complexes. Il s'agit entre autres des propriétés des événements autour desquels se construisent le dialogue nécessaire, entre le champ de création et celui de la réception, d'une part, et à l'intérieur de chacun des champs d'autre part.

On assiste aujourd'hui à une transformation du sens et des procédures de la monstration. Elles s'ouvrent aux nouvelles exigences et spéculations propres au champ de la réception artistique. La monstration autour de laquelle l'événement est pensé et construit, bénéficie des opportunités qu'offrent l'élargissement du champ de représentation et de la diversification des canaux médiatiques relatifs aux nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Tous les acteurs du monde de l'art s'accordent sur la nécessité de construire des événements pour que s'accomplisse la médiation entre l'œuvre d'art et le récepteur. Il faudra cependant tenir compte dans leur matérialisation (programmation et exécution) des défis de la circulation des œuvres d'art contemporain à savoir, sauvegarder au mieux les intérêts poursuivis par tout le monde, créer un engouement certain pour les œuvres, sans omettre de préserver leur intégrité au risque de trahir les motivations qui les ont vues naître.

« Il est clair que pour les artistes, c'est dans le domaine des expositions publiques que réside le plus grand danger de voir détournés le sens et la philosophie de leur œuvre »⁴⁴

L'autre défi à relever par l'événement artistique serait le caractère multidimensionnel de la circulation de l'art contemporain : l'adhésion des publics (amateur comme professionnel)

⁴⁴ Antoni Tapiès, *La Valeur de l'art*, éd. André Dimanche, Marseille, 2001, p. 97.

aux choix et intérêt des œuvres ; la maîtrise des cadres physique et temporel de la monstration ainsi que de l'ensemble du dispositif de présentation ; l'implication de la critique ; la mise à contribution des moyens de vulgarisation nécessaires, etc.

1.1 Programmation de la circulation événementielle.

La programmation d'un événement quel qu'en soit son contenu, nécessite une phase préparatoire qui est déterminante pour la suite. Dans le cas de l'organisation d'événements liés à l'art contemporain, l'expertise de tous les acteurs du champ artistique est souvent requise. L'engouement que suscite une manifestation artistique telle une exposition, l'ampleur de la réception des œuvres, dépendent de la manière dont le projet de monstration a été ficelé et promu. A cet effet, les acteurs impliqués dans ce travail en amont doivent rendre efficaces leur action pour en garantir la réussite. Pour R. Vinçon⁴⁵, l'exposition fait appel à des éléments externes au cadre physique de présentation des œuvres *à savoir la communication, le sponsoring institutionnel ou privé, les catalogues avec leurs textes critiques ou historiques.*

La communication médiatique sur l'événement met à contribution une diversité de supports : télévision, radio, internet, espaces publicitaires, etc. L'envoi de communiqués de presse aux rédactions peut aboutir à des articles de rappel ou d'annonciation et à une probable couverture de l'événement. Les organisateurs de ces manifestations, les artistes et les galeristes en premier, ne se passeraient pas volontiers de ces outils qui peuvent servir à la propagande artistique. Cependant ceux qui ont recours à la fois à toutes ces opportunités sont peu nombreux.

Le recours à des spots télévisuels, communiqués radiodiffusés, affiches publicitaires dont le message promotionnel magnifie l'implication effective du Président de la République pour signifier quelque part l'engagement des pouvoirs publics est fréquent. Cette exagération de l'enjeu de l'événement occulte le plus souvent des données aussi importantes que :

- mobiliser et interpeller l'opinion publique ;
- faire évoluer les perceptions sur l'art contemporain ;
- faciliter le questionnement des publics sur les pratiques et le statut de l'artiste dans la société.

Malheureusement, Les messages publicitaires à connotation festive sont les plus en vue.

⁴⁵ René Vinçon, *Exposition*, In Dictionnaire de l'esthétique et de la philosophie de l'art, Ed Armand Colin, 2007, p. 184

Il ressort des entretiens avec les artistes, une certaine dépendance de l'organisation d'événements artistiques à la participation des sponsors. Des artistes de renom peuvent se permettre un accès aux médias, de connivence avec des sponsors privés et même publics qui sont en retour cités dans les spots ou mentionnés en bas des affiches ... Les entreprises tiennent compte de la notoriété des artistes ou de l'événement, de l'impact que cela peut avoir sur leur visibilité avant d'adhérer au projet.

Des amateurs ou entrepreneurs culturels à l'image d'Omar Diack, propriétaire de la galerie virtuelle *Typic Arts Gallery* sponsorisent souvent des expositions bien que le sponsoring d'entreprise soit le plus sollicité. La participation d'Eiffage-Sénégal à une manifestation artistique donne à cette dernière davantage de crédit au vu de la contribution notoire de cette entreprise dans la promotion de l'art contemporain au Sénégal.

Les représentations diplomatiques occidentales participent activement au sponsoring des manifestations artistiques sur l'art contemporain à travers des programmes ciblés et élaborés de manière ponctuelle. Les représentations diplomatiques africaines quant à elles sont assez discrètes là-dessus si ce n'est le soutien apporté à leurs ressortissants (artistes résidents ou de passage au Sénégal). Ce soutien se décline sous différentes facettes : contribution financière, assistance matérielle, parrainage de la manifestation...

Toutes ces considérations ne sont pas ignorées dans la construction des événements artistiques au Sénégal mais elles sont plus perceptibles à l'occasion des manifestations d'envergure nationale ou internationale. Des événements comme la biennale de Dakar, le Salon National des Artistes plasticiens ou les expositions associées à des manifestations thématiques, sont bien médiatisées tandis que les expositions ponctuelles ...peinent à se faire promouvoir.

1.2 De la construction des événements

L'émergence de manifestations dédiées exclusivement à l'art contemporain en Afrique est consécutive à son évolution. Cette dernière est marquée par une prise de conscience de la part des acteurs, en premier chef les artistes, de la nécessité d'organiser efficacement et de manière conséquente la monstration et la réception des œuvres d'art. Il existe une variété d'événements avec une diversité de temporalités pour répondre aux exigences de la création contemporaine. L'exposition, dans son rôle de médiateur entre l'art et le public, est l'événement le mieux approprié à la mise en relation des champs de l'art. Toutefois, les maisons de vente aux enchères, les manifestations culturelles tels que les festivals, les performances artistiques, contribuent aussi, chacun à sa manière, à la circulation des œuvres d'art contemporain. Les expositions d'art sont de deux sortes :

- les expositions collectives qui regroupent au minimum deux artistes. Elles sont organisées le plus souvent dans le cadre de manifestations culturelles qui préconisent une diversification de points de vue sur la création artistique. Les expositions collectives constituent l'essentiel des Salons ou des manifestations artistiques périodiques à l'image des biennales. Elles se présentent, pour la majorité des artistes africains comme l'une des voies d'issue possibles leur permettant de s'offrir une certaine visibilité. Elles semblent être pour eux, le lieu de passage obligatoire pour la consécration.
- Les expositions individuelles sont souvent mises en œuvre par des promoteurs institutionnels ou privés qui s'attendent en général à des retombées financières entre autres. A cet effet, la notoriété de l'artiste ou ses talents sont de mise pour l'organisation de ce type d'exposition. Elle est dans la plupart des cas ponctuelle ou reprogrammée en fonction de son succès. L'indépendance progressive de l'artiste vis-à-vis des promoteurs et son désir de prendre en charge la médiation entre leur travail et le public, poussent les artistes à s'investir dans des expositions individuelles.

L'organisation de manifestations de cette nature (expositions) était préalablement dévolue aux précurseurs et promoteurs de l'art contemporain en Afrique. Les peintres africanistes en furent les premiers avec le Salon annuel organisé dès 1928 par la Société des Amis des Arts Dakar. Beaucoup d'autres initiatives dans ce sens ont été prises pour le compte d'artistes africains. Dès 1947, les expositions de la peinture congolaise se succèdent en

Europe, en Afrique et aux Etats-Unis sous l'égide de Pierre Romain-Desfossés. L'« art sacré » produit par l'atelier d'Oyé-Etiki (1947-1954) dirigé par le missionnaire Père Kevin Carroll (1920-1993) est exposé à Rome en 1950 à l'occasion de l'Année Sainte. En 1952, Pierre Lods réalise une première exposition collective des artistes de Poto-Poto à Paris. En plus des expositions collectives organisées au Sénégal pour le compte des artistes de « l'Ecole de Dakar », l'Etat sénégalais, par l'entremise du Président Senghor, a initié des expositions itinérantes d'art contemporain sénégalais. La première édition, qui a réuni les œuvres de trente trois artistes sénégalais, a démarré en 1974. Un Commissariat aux Expositions d'Art Contemporain Sénégalais à l'Etranger fut créé par la même occasion. Les Salons artistiques, notamment celui de l'Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal (ANAPS) est organisé depuis 1985.

L'enjeu de la monstration en tant que proposition d'œuvres d'artistes différents n'est pas simplement de construire une communion entre l'art et le public. Les expositions collectives ont la particularité de proposer une approche diversifiée de la création artistique. Dominique Poulot nous donne un aperçu sur la portée de telles initiatives à partir de l'exemple français.

« Les salons parisiens de la décennie 1780 suscitent commentaires et discussions de la part d'un public qui débat de l'intérêt des œuvres nouvelles au sein de clubs, de salons, ou en lisant les livrets au café. Au-delà, l'opinion éclairée est d'avis que les expositions doivent non seulement offrir matière à délectation à l'amateur mais à contribuer à la prospérité générale, en procurant des modèles aux artistes et aux artisans. »⁴⁶

Les expositions collectives sont par ailleurs source d'émulation et de surenchère dans la mesure où la confrontation des œuvres fait l'objet de récompenses à la suite de classifications dont les critères sont parfois jugés superflus. J BUSCA⁴⁷ souligne la subjectivité qui caractérise les instances de consécration par leurs « critères mystérieux. »

⁴⁶ Dominique POULOT, « Musées et expositions des origines à nos jours », *In Sciences Humaines -hors série-* n°37- juin-juillet-août 2002- p.52.

⁴⁷ Joëlle BUSCA - *L'art contemporain africain. Du colonialisme au post colonialisme*, L'Harmattan, Paris, 2001, p.196.

Les biennales d'art contemporain : le Dak'art

Il a fallu moins de dix ans après l'indépendance du Sénégal pour que l'art contemporain soit pris en compte dans les initiatives gouvernementales, mais il aura fallu un peu plus de trente ans pour voir enfin une biennale d'art contemporain, de dimension mondiale, naître à Dakar. Pour recouvrir son caractère multidimensionnel, les organisateurs ont peut-être jugé opportun de développer un marché de l'art autour de l'événement sans pour autant que cela puisse être considéré comme une foire d'art contemporain. Le Marché des Arts Plastiques Africains (MAPA) sera mise en place lors de l'édition de 1998. Mais à la suite de nombreuses critiques, il ne figurera plus dans le programme à partir de l'édition de 2002. Iba Ndiaye Djiadji⁴⁸ relève parmi les manquements qui ont conduit à la suppression définitive du MAPA, « le manque de professionnalisme ». Cette situation d'échec ne doit pas occulter la nécessité de trouver des voies et moyens pour assurer la construction d'un marché dynamique de l'art en Afrique. Des initiatives dans ce sens se concrétisent un peu partout sur le continent. C'est l'exemple de la foire internationale d'art africain de Johannesburg « *Joburg Art Fair* » qui se tient tous les ans depuis 2008 ou du Salon international des arts plastiques d'Abidjan (SIAPA) qui existe depuis décembre 2011. L'art contemporain du continent intéresse aussi des initiatives mises en œuvre ailleurs dont la dernière en date est la foire « *1:54* »⁴⁹ organisée à la *Somerset House* de Londres du 16 au 20 octobre 2013.

Dans l'amélioration de son programme, la biennale a présenté lors de l'édition de 2000, un Salon du Design et du Textile qui sera remplacé dès la cinquième édition en 2002 et jusqu'en 2008 par le Salon du Design Africain. L'exposition « Créativité de Femme » va faire la nouveauté de l'édition de 2012. Le « Salon de la Collection Nationale » est une belle initiative. Force est de constater que l'impact de la plupart des initiatives prises dans ce sens, est aujourd'hui bien en deçà des attentes. L'idée de mettre en valeur le patrimoine artistique privé de l'Etat du Sénégal ne doit pas être un simple effet de mode, mais plutôt à inscrire dans la durée. Des manifestations comme la biennale offrent l'opportunité à certains artistes d'explorer d'autres formes de monstration d'œuvres d'art propres à la scénographie contemporaine que René Vinçon⁵⁰, qualifie de pratiques artistiques mettant en œuvre la

⁴⁸ Iba Ndiaye Djiadji, *Propos Esthétiques*, Ed L'Harmattan, Paris 2009, P. 172

⁴⁹ Cette foire est une initiative de Touria El GLAOU, fille de l'artiste marocain Hassan .

⁵⁰ René Vinçon, *Exposition*, op. cit., p. 184

contamination sensorielle et l'hybridation des genres. Les performances viennent s'ajouter à ces possibilités en tant qu'expressions artistiques où les champs de création et de réception coexistent et dans certains cas se confondent. La performance est une représentation exclusivement réservée au public mais le développement des techniques d'enregistrement et de diffusion médiatique, en construisant du *live*, font perdre l'authenticité de la mise en scène tout en élargissant le champ de réception et en modulant la temporalité. Les performances en tant que moyen d'expression artistique utilisant les médiums de l'art contemporain ne connaissent pas une effervescence au Sénégal encore moins dans les autres pays d'Afrique de l'Ouest. Elles ne sont pas encore des événements isolés. Elles sont, pour la plupart, programmées en marge de certaines manifestations comme la Biennale de Dakar ou les festivals.

Le volet « Rencontres et Echanges »⁵¹ de la biennale est l'occasion de maintenir la manifestation au diapason des débats qui animent constamment le monde de l'art. Cependant, nous sommes interpellés par la récurrence des problématiques, dont traitent les thèmes des rencontres scientifiques du Dak'art. Il était question de débattre en 2002 sur : « La Création Contemporaine et les Nouvelles Identités ». Dix ans après lors de Dak'art 2012, on réitère les mêmes problématiques, énoncées autrement mais avec la même perspective: « Créativité contemporaine et dynamiques sociales » ou « Contemporanéité et différences dans les situations artistiques africaines : mutations, déplacement, hybridité ». Peut-être qu'en 2006 on n'était pas parvenu à lever les équivoques dont la création contemporaine en Afrique souffrait, en référence au thème qui a animé les débats lors du Dak'art 2006 : « Afrique: entendus, sous-entendus et malentendus ». L'importance ne réside pas dans l'invention de nouveaux thèmes, mais dans leur assimilation qui participe à la compréhension des enjeux de la création artistique contemporaine par les publics de l'art et la société en général. Les responsables de la biennale ont été clairvoyants en associant dans la communication du Dak'art les expositions qui se déroulaient un peu partout à Dakar sans nuire à leur autonomie. De l'édition de 1998 à celle de 2012, le Secrétariat à travers son implication dans le programme dénommé « Dak'art Off » aura réussi à donner une visibilité à près de six cent soixante dix sept expositions à Dakar et plus tard dans les régions. Son partenariat avec la société Eiffage-Sénégal a aidé à créer un lien de proximité entre l'événement et le public. La longévité de la Biennale de Dakar ne relève pas exclusivement de son management comme le prétendent certaines analyses selon lesquelles:

⁵¹ Voir le tableau récapitulatif des thèmes des différentes éditions de la Biennale de Dakar.

« Dak'art a su éviter soigneusement le fourre-tout qu'on trouve dans certaines biennales, comme celles de Johannesburg, en choisissant sa propre formule avec l'introduction, entre autres, des expositions « off », du Salon du Design. »⁵²

En considérant l'ensemble des moyens mobilisés depuis ses débuts, l'on se rend compte que la biennale tient son ancrage dans le paysage culturel africain, à la faveur des contributions financières conséquentes de la part des organismes internationaux. La situation économique du Sénégal ne peut pas supporter dans le long terme cette manifestation. Les restrictions quant aux documents financiers ne permettent pas d'avoir un aperçu de la manière dont sont répartis les fonds au niveau des différentes commissions. Nous retiendrons, à partir d'informations recueillies, que les préparatifs de l'événement absorbent une part importante du budget. Il s'y ajoute que le planning de l'événement fait la part belle à la cérémonie d'ouverture, du reste très festive, tant elle mobilise du monde et des moyens. L'intensité de ces mobilisations a, en général, une répercussion négative sur la suite du programme. Selon notre estimation, cinquante pour cent des visites enregistrées dans les différents sites se situent dans la première semaine pour une manifestation qui dure un mois.

Les festivals

Nous envisageons le festival ici dans son aspect culturel, où il se présente comme une sorte de syncrétisme de représentations artistiques et d'échanges culturels de dimension internationale. L'Afrique de l'Ouest a connu trois festivals durant lesquels l'art contemporain était au cœur des manifestations. Deux ont été organisés au Sénégal : le Festivals mondial des Arts Nègres d'Avril 1966 et celui de Décembre 2010. Le troisième a été organisé à Lagos au Nigéria en 1977. Ils sont conçus dans l'optique de refléter l'évolution des valeurs culturelles de la communauté noire d'Afrique et de sa diaspora où qu'elle se trouve dans le monde. Si l'édition du FESMAN 1966 a été un succès dans la visibilité de l'art contemporain d'Afrique à cette époque, celui de 2010 a été un fiasco à tout point de vue.

L'événement artistique contemporain est davantage conçu aujourd'hui comme une plateforme participative. Il est vrai que les manifestations hybrides comme les festivals ne

⁵² Amadou Gueye Ngom in *Afrik'Arts* n°04, octobre 2006, p. 8.

garantissent pas toutes les conditions de présentation de l'art contemporain. Rien de nouveau à ce propos dans la mesure où, comme l'indique J. Glicenstein,

*« les sciences de l'art se sont plutôt structurées sur l'idée d'une valorisation des œuvres – c'est-à-dire des objets – et des artistes au détriment de la façon dont ils étaient présentés dans l'espace public. »*⁵³

En ce qui concerne le FESMAN 2010, non seulement la scénographie des expositions était plus que décevantes (l'organisation des lieux⁵⁴ abritant les Expositions Internationales ne répondant à aucune exigence), mais en mesurant bien la part de fantasme et la part de réalité sur cet événement, l'on se rend compte, qu'au-delà de ces errements techniques, les projections politiques basées sur cet événement étaient au-dessus du projet purement artistique.

La circulation événementielle est source de notoriété comme elle est à l'origine de certaines marginalités. La participation à ces événements artistiques exerce une influence notable dans le processus de reconnaissance artistique locale et internationale de l'artiste à travers les caractéristiques de sa production. Ces tendances actuelles dépassent parfois le cadre purement artistique. L'implication dans l'organisation des événements de compétences externes au champ de création est génératrice de tensions du fait des enjeux financiers qu'elle engendre.

Les discordances entre les artistes et l'Etat du Sénégal à propos du FESMAN 2010 sont en partie liées au manque de rigueur dans l'étude du projet et des incohérences dans l'organisation. La prestation de structures spécialisées dans la planification et l'organisation de manifestations culturelles fait de moins en moins l'unanimité. Le public découvre toujours avec stupéfaction l'énormité des sommes dépensées pour certaines manifestations culturelles à côtés des urgences sociales⁵⁵. Il y a beaucoup d'inadéquations dans

⁵³ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2009, p. 221

⁵⁴ L'ancienne usine « Biscuiterie de la Médina » a accueilli dans un de ses hangars expositions internationales de design, arts visuels et photo. Paradoxalement il y avait dans cet espace beaucoup de sculptures et de peintures.

⁵⁵ L'organisation du FESMAN 2010 aurait coûté au contribuable Sénégalais pas moins de quatre vingt treize milliards de F CFA selon le rapport provisoire (de juin 2012) de l'Inspection Générale d'Etat (IGE). Ce montant équivaut trois fois les budgets⁵⁵ cumulés du Ministère de la Culture sur trois ans. D'autre part le Cabinet *Média Events* de Jean-Pierre Pierre Bloch réclame à l'Etat du Sénégal six milliards FCFA pour préjudice pour rupture du contrat, au moment où l'Etat sénégalais lui réclame la restitution de près de 2 milliards de CFA. Voir aussi Vincent Hugué, « Sénégal: un toubab en coulisses », *L'express.fr*, 25 mars 2012.

l'organisation de ces manifestations au regard du contexte économique africain par exemple, le coût onéreux des services.

2. La circulation virtuelle et immatérielle

2.1 La circulation immatérielle

La transmission de connaissances et de compétences à travers les différents secteurs du champ artistique, théoriques comme pratiques, a toujours été un facteur essentiel à la circulation des œuvres d'art et l'est davantage aujourd'hui. Ce processus que nous considérons comme une circulation immatérielle s'établit selon des trajectoires dont les exigences rappellent les « Conditions sociales de la circulation internationale des idées » à partir desquelles Pierre Bourdieu détermine la complexité du système théorique des échanges internationaux dans le champ littéraire. Selon lui :

*« Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production- pour employer mon jargon - dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est générateur de formidables malentendus ».*⁵⁶

Cette assertion n'est pas sans rappeler le transfert du style de peinture de l'« Ecole de Poto-Poto »⁵⁷ à l'Ecole de Dakar et dont Pierre Lods fut la cheville ouvrière. On aurait pu croire que les méthodes de Lods à Brazzaville seraient antinomiques au projet senghorien de mettre en pratique (de manière officielle donc rigoureuse) ses théories de l'« esthétique négro africaine ». En réalité, les principes de base de celle-ci recoupaient la pédagogie du « laisser-faire » de Lods. En effet, la concordance de deux approches ci-après décrites, par quelques exemples, conforte notre avis :

- Pour Senghor, l'art nègre « n'est réellement esthétique qu'à la mesure de son utilité : de son caractère fonctionnel⁵⁸. » *L'utilité de l'art négro-africain* ainsi affirmée, rapporte la beauté de l'œuvre à son utilité sociale, magique ou religieuse. Sur ce point, Lods prônait un travail artistique dont l'inspiration puise sa source dans l'environnement immédiat (scènes de la vie quotidienne, traditions, paysages...).

⁵⁶ Bourdieu Pierre. *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 145, décembre 2002. La circulation internationale des idées. pp. 3-8.

⁵⁷ Ecole de peinture créée par Pierre Lods au Congo Brazzaville.

⁵⁸ Cf. *Liberté 5. Le Dialogue des cultures*, p. 19-20.



Fig.11- Boubacar Goudiaby, *Vendeuse de lait*, 1986, tapisserie, 50x65cm.



Fig12- François Thango, *Sans titre*, Huile sur "Pavatex", 78 x 61 cm

- Lods enseignait à Poto-Poto une pédagogie fondée sur une transgression de la réalité. Il fallait s'écarter du réalisme pour embrasser le symbolisme le plus mystique. Ce qui a donné naissance à un style très graphique avec une déformation des silhouettes qui frise le fantastique. Senghor considère à ce propos que: « L'art nègre donc, à l'opposé de l'art grec, schématise, résume, en un mot stylise. Par l'image, surtout par le rythme⁵⁹. »

- « *La raison intuitive du Nègre* »⁶⁰ lui permet de pénétrer le signe aussi complexe qu'il soit et d'en saisir la signification. Cette théorie de Senghor concordait avec l'une des méthodes de Lods qui est de créer par intuition et par projection en exprimant librement et spontanément sa sensibilité artistique.

Les coïncidences entre les visions de Senghor et de Lods ont abouti au résultat commun : le style de l'« Ecole de Dakar » qui est en quelque sorte une hybridation du style de « Poto-Poto » et de la peinture décorative.

La circulation immatérielle des connaissances et savoir-faire artistiques est liée aussi à la migration des artistes. L'expansion des styles, le transfert des connaissances et l'assimilation des savoir-faire ne sont plus exclusivement réservés aux apprentissages formels ou non dans les écoles et les ateliers d'art. La mobilité des artistes est venue en appoint aux besoins de formation continue et à l'ouverture d'autres horizons, nécessaires à la création artistique. Ainsi, les voyages des peintres africanistes durant la colonisation s'inscrivaient dans ce registre.

« L'africanisme connaît donc une forte production entre la fin du XIXe siècle et les années 1950, et il bénéficie, comme l'orientalisme, de la politique d'encouragement aux voyages... Ces appels à l'exploration artistique, qui participe au renouvellement des thèmes d'inspiration, se traduisent par un système d'aides tels que les prix, les salons, les expositions et les bourses de voyages... Les artistes, qui partent sans subvention doivent prendre en charge leur séjour. Toutefois, l'administration coloniale, du gouverneur général aux fonctionnaires locaux, leur offre très souvent l'hospitalité et des facilités pour les déplacements à l'intérieur de la colonie. »⁶¹

⁵⁹ *ibid.*, p.22.

⁶⁰ *ibid.*, p.18

Certains de ces artistes étaient investis d'une mission officielle (cf chap 1-2), d'autres sont partis de leur propre chef, avec leurs propres moyens. Cependant, si l'Europe a connu une longue histoire des voyages d'artistes (« voyage d'apprentissage », « voyage de promotion » ou « voyage de prospection »), ce phénomène n'est définitivement entré dans les mœurs des artistes africains qu'à partir des années 1980. Ce retard résulte d'une conjonction de conditions. Au-delà du manque de moyens, la sédentarité de l'artiste africain était favorisée par sa proximité avec ses thèmes et sujets d'inspiration. Les artistes ont voyagé principalement dans le cadre d'expositions du XX^e siècle jusqu'aux années 1970. Plus tard, l'expédition et l'aventure retrouveront tout leur intérêt chez nos artistes. Par exemple les voyages de Moustapha Dimé dans plusieurs pays d'Afrique de l'ouest (Mali, Côte d'Ivoire, Ghana, Nigéria, Gambie...) ont consolidé sa liberté d'expression à travers sa sculpture. Les résidences artistiques contribuent efficacement à l'épanouissement des artistes en mobilité. Si certains artistes sont dans une sorte de mobilité ponctuée d'allers et de retours, d'autres se fixent de manière prolongée voire définitive dans les zones géographiques supposées présenter plus d'opportunités professionnelles.

⁶¹Danielle Maurice « Voyages d'artistes et artistes voyageurs - Quelques images de l'Afrique occidentale croquée par le peintre Raphaël Leguilloux (1871-1938) » Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 2008, pp. 121-129.

2.2 La circulation par internet

L'accroissement sans précédent des échanges sur les œuvres d'art tient aujourd'hui à leur numérisation à outrance dans la perspective de toucher un public de plus en plus large grâce à internet. Ces échanges sous forme de fichiers numériques que nous considérons comme une circulation virtuelle ne reproduisent pas l'engouement qu'ils suscitent ailleurs dans le champ artistique africain. Ce n'est pas faute d'avoir essayé puisque les principaux acteurs proposent des sites ou des blogs afin de produire une visibilité simultanée de leur travail et bénéficier des avantages du commerce électronique des biens culturels qui, dans le cas du Net-Art permet

«[...] l'accessibilité de chacun au tout, sans intervention d'un quelconque intermédiaire, laisse augurer une nouvelle condition pour l'artiste au sein de la société et la possibilité d'une plus grande indépendance vis-à-vis du marché et des institutions. »⁶²

On ne peut occulter les efforts qui sont entrain d'être mis en place au niveau des musées africains afin qu'ils s'adaptent aux enjeux de la diffusion numérique de leurs collections. La plupart d'entre eux dispose d'un site internet pour attirer davantage de visiteurs. La présence des musées dans les réseaux sociaux est aussi remarquable à travers les pages qui leur sont ouvertes (notamment sur facebook). Par contre, leurs propositions sont plus axées sur les informations et des images figées des collections plutôt qu'orientées vers une visite interactive. Il ne faut sans doute pas ignorer que :

« au-delà des interprétations fournies par les représentations virtuelles des musées, les significations sont fabriquées de manière active par les visiteurs aussi. Elles varient culturellement selon la perception, la mémoire et le sens logique que nous décidons d'attribuer aux choses. »⁶³

Il faut noter que le contenu des sites est rarement actualisé. Les forums ouverts pour recueillir les commentaires et appréciations des visiteurs dont les contenus sont assez équivoques, ne participent pas pour autant à l'amélioration des stratégies de diffusion. Il faut noter le faible taux de couverture du réseau internet en Afrique. Selon Anne-Rachel

⁶² Net Art.....p 106

⁶³ **Roberta** Cafuri, « Les musées africains en ligne », *Cahiers d'études africaines*, art. en ligne. <http://etudesafricaines.revues.org/4856>.

Inne⁶⁴, il n'y a que quarante pour cent de la population mondiale qui est connectée à internet. En Afrique, on est à peine dix pour cent sur une population de 1,2 milliard. Seize pour cent de la population mondiale possède quatre vingt dix pour cent des connexions internet, et les chiffres concernant les proportions d'utilisateurs internet dans le monde sont tout aussi révélateurs : un pour cent des utilisateurs sont en Afrique et au Moyen-Orient contre cinquante sept pour cent aux États-Unis et au Canada, d'après une étude du *Digital Divide Network*. Donc on peut tirer la conclusion que la majeure partie des musées virtuels s'adressent à un public non africain. Pour Roberta Cafuri, l'impossibilité pour la multitude des pays non occidentaux d'accéder au réseau rend en effet, au moins en partie, inefficaces les potentialités des musées africains en ligne. Si les acteurs ont du mal à être satisfaits des opportunités qu'offre le réseau internet, c'est parce qu'en partie, toutes les conditions d'interactivité pour la réception et la consommation de l'art contemporain ne sont pas réunies (voir annexe 7).

L'exemple du musée virtuel d'art africain de Lyon montre que la diffusion des collections est bien une alternative pour beaucoup de collectionneurs qui ont du mal à trouver des opportunités leur permettant de partager avec d'autres amateurs d'art. L'un des plus grands collectionneurs d'art contemporain au Sénégal et peut-être en Afrique de l'Ouest (plus de 200 œuvres des artistes les plus représentatifs de l'art contemporain au Sénégal), Bassam Chaïtou, semble partager cette conviction dans un entretien qu'il a accordé au Professeur Abdou Sylla, à la suite de l'exposition d'une partie de sa collection au Musée d'Art Africain de Dakar.

*« A un moment donné, l'individualisme, l'égoïsme s'effacent ; il y a une transformation du collectionneur qui devient mécène et qui voudrait que sa collection soit à la disposition du public, du plus grand nombre, du plus jeune au plus âgé. On a un projet de créer un véritable musée...un musée d'art contemporain sénégalais, mais avec une ouverture sur d'autres pays africains... mais il faut prendre tout le temps nécessaire, il faut faire les choses de manière professionnelle. »*⁶⁵

⁶⁴ Directrice d'AFRINIC (African Network Information Center)- Déclaration lors de la 19e conférence statutaire d'AFRINIC, du 23 au 29 novembre 2013 à Dakar - source: Apanews.

Ce principe de prudence dont parle Chaïtou sur la création de musée ne doit pas occulter les opportunités qu'offrent aujourd'hui la diffusion virtuelle des biens culturels. L'Etat sénégalais, dont le patrimoine artistique (peintures, sculptures, tapisseries, céramiques, locales et étrangères) était estimé en 1992 à 2292 œuvres⁶⁶ et enrichi en 2013 par la donation de 145 œuvres d'Iba Ndiaye, par la famille de l'artiste, est aussi interpellé. Ailleurs en Afrique de l'Ouest, les pouvoirs publics ne semblent pas non plus saisir les enjeux contemporains de la circulation virtuelle des biens culturels. Le Musée National du Mali, le plus dévoué à l'art contemporain en Afrique de l'Ouest est dans la phase de construction de son site internet.

Comme dans le cas des musées, les galeries se présentent sous deux configurations sur internet. La première catégorie est constituée de l'extension de galeries qui ont déjà une existence physique, sur le réseau internet. En mettant parallèlement en ligne une partie de leurs collections auxquelles on associe un certain nombre d'informations, ces sites poursuivent des objectifs promotionnels. L'enjeu principal de leur présence sur internet est la quête de notoriété et de popularité.

La deuxième catégorie de sites Web, conçus en tant que galeries virtuelles, s'intéresse de facto au commerce électronique des œuvres d'art. Ici, les transactions commerciales s'effectuent sur internet au moyen de méthodes spécifiquement élaborées. La réception de la commande relève des conditions d'expéditions, classiques des marchandises. Les modalités de paiement, sont quant à elles, fixées de commun accord entre les parties intéressées. Quoiqu'il en soit, l'objectif des « galeristes virtuels » reste purement lucratif avec le maximum d'efficacité économique. Généralement, les frais d'expédition des commandes ainsi que les assurances associées sont pris en compte dans les transactions financières.

La plus importante des galeries commerciales virtuelles, mise en réseau à partir du Sénégal est sans doute la galerie *Typic Art Gallery.com*, qui héberge plus de mille œuvres d'art d'une soixantaine d'artistes, dont la majorité est constituée de jeunes. Parmi ces derniers, certains n'ont jamais exposé leur travail. Les artistes de la sous-région sont bien représentés. D'ailleurs, les œuvres du nigérian Tony Okujeni représentent les meilleures ventes de la galerie. Omar DIACK, propriétaire et administrateur de *Typic Art Gallery*, affirme que la

⁶⁵ Bessam Chaïtou dans un entretien accordé au Professeur Abdou Sylla, le samedi 31 mars 2007 après l'exposition intitulée « Trajectoires » montée au Musée d'art africain de l'IFAN-Ch. A. Diop- Dakar, du 28 janvier au 09 mars 2007.

⁶⁶ Abdou SYLLA, *Les arts plastiques contemporains sénégalais*, Ethiopiques n°80 - 2008

création de cette galerie virtuelle relève d'un concours de circonstances. Gestionnaire de formation, il a dirigé la galerie « Yassine Art center » (cf. p. 52), de 2002 à 2006 et la galerie du Village des arts. Sa proximité avec les artistes, l'a d'ailleurs encouragé à choisir pour sa galerie un pied à terre au Village des arts. O. DIACK dit avoir mis en avant son sens des affaires pour en arriver là.

« Je suis parti de mes propres moyens pour monter ce site. J'ai vendu une partie de ma collection et le reste mis en vente sur le site que je venais de créer. En réalité, une galerie virtuelle mobilise très peu de moyens comparée à la galerie physique. Cependant, il me fallait un lieu pour stocker et entretenir les œuvres, mettre en place toutes les conditions requises pour l'emballage et l'enlèvement des commandes. En somme, un minimum de moyens logistiques est nécessaire pour atteindre mes objectifs. »⁶⁷

Le pendant de la *Typic Art Gallery* est constitué d'expositions permanentes dans plusieurs locaux situés un peu partout dans la ville de Dakar. Les plus importantes sont montées dans le hall de la représentation de la Banque Mondiale au Sénégal, les locaux du cabinet de consulting Ibrahima Ndiongue et au siège de la Coopération canadienne.

Nous avons relevé un certain nombre de sites qui proposent aux artistes de réaliser leurs propres galeries virtuelles. Par exemple le site *www.beamiz.com* permet à n'importe quel internaute de construire sa galerie virtuelle en 3D. Pour les concepteurs de ce site, l'objectif de leur projet est de permettre aux artistes d'avoir un moyen innovant et original pour présenter leurs travaux. Les deux parties du site se présentent comme suit : l'une concerne la *création* où l'artiste peut construire sa galerie, importer ses œuvres et les agencer selon ses envies ; l'autre, traite de la *visite* par laquelle l'artiste peut partager avec n'importe quel internaute qui visite la galerie et découvrir son travail. En quelques minutes, on dispose d'une véritable galerie dans laquelle on peut circuler avec les flèches de direction du clavier de l'ordinateur et apprécier les œuvres qu'on a soi-même accrochées sur les murs des différents compartiments. Le seul bémol à ce type de galerie d'artiste concerne les limites de sa portée. En réalité la galerie n'existe qu'à l'intérieur d'une communauté d'internautes, tous inscrits sur le site. Cette forme de communautarisation peut toutefois servir de tribune d'échanges d'expériences et de visions entre artistes.

⁶⁷ Extrait entretien avec Omar DIACK, Résidence Village des Arts, 12 janvier 2014

La circulation virtuelle n'est certainement pas aussi importante que les autres moyens de circulation de l'art contemporain, mais elle n'est pas à négliger dans les échanges culturels d'aujourd'hui. L'instantanéité des échanges et la concision de ses trajectoires ont conduit à un foisonnement de sites Web destinés à la diffusion ou au commerce de l'art contemporain. Cependant, la présence de plus en plus importante de l'art contemporain produit en Afrique dans le réseau internet ne garantit pas pour autant un impact équivalent en termes de retombées financières pour les artistes. Enfin, les supports virtuels de l'art contemporain sont moins élaborés bien que leur niveau de visibilité soit acceptable.

Deuxième partie :

**ENJEUX CONTEMPORAINS DE LA CIRCULATION DES ŒUVRES
D'ART**

Chapitre premier :

De la mise en relation des territoires de la circulation

1. Logiques migratoires

L'étude de la mobilité des productions artistiques est fondamentalement basée sur les enjeux qui déterminent la mise en relation des territoires du champ artistique et des actions qui y sont menées.

La portée d'une œuvre d'art, dans le cadre de sa circulation, est plus liée au champ de réception qu'aux conditions et motivations à partir desquelles elle a été créée. A cet effet, nous serions tentés alors de dire que logiquement, ce mouvement des œuvres d'art est fonction de sa réception. Cependant, le caractère insaisissable voire indéfinissable de l'art contemporain en référence à la complexité des créations nous conduit à l'évidence que toute analyse des trajectoires de la circulation passe par la compréhension des contenus et du sens des œuvres et par conséquent, trouve son point de départ dans le champ de création.

Il s'agira ici, d'examiner la construction des circuits et les mécanismes qui seraient propres à assurer les échanges sur l'art contemporain. Au préalable, nous nous intéresserons aux conditions et motivations qui particularisent la mobilité des œuvres d'art contemporain.

La cession marchande de l'œuvre d'art est le mobile le plus prégnant de sa circulation. Que ce soit dans le cadre de transactions directes entre l'acquéreur et l'artiste ou selon les critères de la revente, les fluctuations de la valeur de l'œuvre d'art demeurent la condition de l'animation du champ artistique.

Un autre mobile et pas des moindres serait lié à la quête de reconnaissance de l'artiste. En effet le champ artistique est par essence un lieu d'émulation mais aussi de concurrence à l'occasion des manifestations ou des compétitions qui l'animent. Par conséquent l'œuvre d'art peut y poursuivre comme seul objectif, la consécration de son créateur.

Le don et la donation d'œuvres d'art sont bien des activités inscrites dans le champ artistique. De prime abord, ces activités sont menées sans contrepartie financière. Cependant, dans une certaine mesure, et particulièrement dans les cas de donation, elles peuvent procurer des avantages fiscaux.

Dans certains cas, les trajectoires des œuvres d'art ignorent les motifs qui les ont impulsées. Les œuvres se retrouvent d'un lieu à un autre du champ artistique sans que pour autant les motivations ne soient perçues. Dans d'autres cas, elles sont facilement décryptées.

1.1 Pré-requis et motivations

1.1.1 La cession marchande des œuvres

Elle caractérise de manière générale la circulation de l'art et s'organise autour des transactions dites « marché de l'art ». Les configurations du marché de l'art sont diversement interprétées. Nous ne sommes pas convaincus de la distinction faite par Raymonde Moulin entre le champ artistique et le marché de l'art. Nous considérons que ce dernier est une des manifestations de la réception artistique et de ce fait est à situer dans le champ de réception, qui avec celui de la création, constituent les deux territoires du champ artistique. En outre, les évolutions esthétiques peuvent s'opérer aussi bien dans le champ de création que celui de la réception. Toujours est-il que la révision des évaluations établies depuis le champ de création s'effectue dans le champ de réception où se réalisent les transactions et s'élaborent les prix⁶⁸.

Nous retiendrons que le marché de l'art est animé par un ensemble d'acteurs dont les plus dynamiques sont les galeristes, les responsables de musées et de centres d'art contemporain, ceux des foires d'art et des maisons de vente aux enchères, les collectionneurs privés comme publics, la clientèle occasionnelle....Le rôle primordial que joue la galerie dans la dynamique du marché de l'art tient à ses spécificités telle que son offre de visibilité permanente sur les nouveautés artistiques, au-delà de ses programmations. La situation léthargique du marché de l'art contemporain en Afrique semble être la conséquence de l'absence de galeries réellement et exclusivement dédiées à la création artistique contemporaine. Il existe une volonté manifeste de confondre ou d'assimiler le marché de l'art contemporain à celui de l'art traditionnel ou de l'artisanat d'art. A la question de savoir comment faire décoller ce marché, certains comme Ousseynou Ndiaga Gueye, sont d'avis que l'art contemporain en Afrique souffre d'une carence de modernité⁶⁹. C'est à l'évidence, cette catégorie d'analystes qui continuent le tracé de l'évolution de la création artistique en Afrique, sans tenir compte des ruptures catégorielles et de la diversité des propositions qui la caractérisent. Comme il est souvent rappelé, toutes les œuvres d'art qui circulent au Sénégal ne sont pas issues du travail d'artistes africains et sénégalais en particulier et le lieu d'exécution ne saurait déterminer formellement la nature des œuvres.

⁶⁸ R. Moulin, *art. cit.*, p. 44

⁶⁹ *Op. cit.*, p.11.

Les galeries d'art au Sénégal procèdent presque essentiellement par le système de dépôt-vente : l'artiste dépose son œuvre à la galerie et attend sa vente pour être rétribué. Cette pratique épargne à la galerie les retombées négatives liées à la mévente et au ralentissement de son activité. Les artistes les moins cotés y trouvent leur compte de même que des artistes de renom qui parfois sont en mal de ressources financières. Les artistes qui contractent ce type de cession marchande mise sur la notoriété et le marketing que peut assurer la galerie notamment par ses capacités d'influence sur le marché tout en ne perdant pas de vue la côte éventuelle de l'artiste.

*« Le rôle du galeriste est donc de mettre l'œuvre et l'artiste en valeur, au sens propre du terme, c'est-à-dire de leur apporter la plus grande valeur ajoutée possible, par tous les moyens possibles : cela passe par des jeux d'influence, la réputation et les relations du galeriste comptent pour beaucoup évidemment, mais la base du métier, dans le domaine de l'art contemporain reste quand même le marketing ».*⁷⁰

Les galeries se situent au cœur de la structure du marché de l'art. Elles sont à équidistance entre le premier palier souvent considéré comme la première marche, celle de la première transaction. Toute action de la galerie à ce niveau doit être considérée comme un investissement dans la mesure où il s'agit d'acquisitions qui visent des plus values. Les artistes y trouvent mieux leur compte, du moins en termes de revenus financiers.

Le second palier constitue celui de la revente. C'est la principale sinon la seule source de revenu des galeristes dans la mesure où les galeries n'organisent pas de manifestations dont l'entrée est payante. Ce palier du commerce de l'art est le lieu de prédilection de la spéculation. L'œuvre d'art quelle que soit sa valeur d'acquisition préalable, est à ce niveau susceptible de capitaliser de nouvelles valeurs, dont la notoriété de la galerie. Ces valeurs nouvelles de l'œuvre, plutôt marchandes, dépassent les premières en termes de cotation. Autant les galeries disposent d'une grande marge de manœuvre quant à la valeur marchande qu'elles peuvent se permettre de donner aux œuvres, autant la probabilité de percevoir d'hypothétiques droits de suite par les artistes est nulle. La loi sur les droits d'auteur et droits voisins n'étant pas appliquée de manière efficiente depuis son adoption en 2008 par l'Assemblée Nationale du Sénégal, le seul espoir se trouverait dans la

⁷⁰ Benoît CONNIN, *L'art contemporain pour les débutants*, Editions QI Paris, 2010, p. 141.

possibilité pour les artistes de percevoir des droits relatifs à la monstration publique de leurs œuvres. Une loi qui est bien appliquée au Burkina Faso.

Les collectionneurs et autres acheteurs potentiels fréquentent aussi bien les galeries que les ateliers d'artistes. Pour davantage contenir la clientèle de collectionneurs, les galeristes s'attèlent à la construction de relations particulières avec les artistes fondées sur la fidélité. Ce partenariat galeriste-artiste peut aboutir sur l'exclusivité de la vente des œuvres d'un artiste à une galerie. Ce principe d'exclusivité est aussi motivé par la concurrence entre les galeries. Au Sénégal, le commerce de l'art contemporain par le biais des galeries est localisé dans les zones urbaines et celles à fort potentiel touristique. Ce qui pousse les galeries-leaders à créer des succursales partout où c'est nécessaire.

Le marché de la revente d'œuvres d'art est dans certains pays (dans le cas des ventes aux enchères) l'objet d'une médiation intense. Tel n'est pas le cas au Sénégal dans la mesure où, rares sont les galeries ou centres d'art qui s'attachent les services des médias de masses.

L'autre aspect de la cession marchande des œuvres d'art se manifeste au niveau des foires d'art contemporain. Malheureusement, ce type de marché n'existe pas au Sénégal. La seule tentative dans ce sens fut une initiative du comité d'orientation de la biennale de Dakar d'organiser durant la Biennale une vente d'œuvre dénommée Marché des Arts Plastiques Africains (M.A.P.A.). Celle-ci n'aura malheureusement connu qu'une édition, celle de 1998.

Pour s'en tenir à l'essentiel, la circulation des œuvres d'art par les mécanismes du marché établis par les foires d'art en tant que programmation commerciale, n'est pas une perspective encourageante, ni une alternative aux structures classiques du commerce de l'art contemporain. Cette tentative d'organiser une vente programmée d'œuvres d'art n'a pas rencontré le succès escompté. Le comité d'orientation de la Biennale de Dakar pourra planifier dans l'avenir, une démarche plus attrayante.

En ce qui concerne le musée, il n'est plus à démontrer qu'il est peu outillé pour jouer un rôle de premier plan sur le marché de l'art contemporain. L'Afrique de l'Ouest compte à peu près cent quarante sept (147) musées dont douze (12) seulement sont dédiés à l'art contemporain ou disposent d'une grande collection d'œuvres d'art contemporain.

Pour le cas du Sénégal, si les œuvres du patrimoine artistique privé de l'Etat étaient valorisées dans le cadre d'un musée, il serait alors permis de croire que la valeur marchande de cette collection deviendrait l'une des plus importantes du continent.

Le paysage artistique sénégalais ne connaît pas encore de maison de vente aux enchères d'œuvres d'art. Cette formule de vente est imitée lors des soirées de gala organisées pour le compte d'organisations à but humanitaire. Les enchérisseurs sont le plus souvent composés de collectionneurs, de membres du patronat sénégalais, d'expatriés, d'avocats, d'architectes, de représentants diplomatiques etc.

Les conditions requises pour le marché de la revente d'œuvres d'art sont d'abord une expertise sur la cotation des œuvres (qui sera abordée plus amplement au chapitre suivant), une programmation régulière ; une prospection menée sur l'ensemble du territoire et même dans la sous-région pour diversifier les ventes... A défaut, il serait illusoire de croire que le marché de l'art au Sénégal pourrait prospérer à travers cette stratégie spéculative sur la valeur marchande des œuvres d'art. Ce n'est pas l'amateurisme sur la cotation des œuvres qui se détermine au sein des réseaux ou des regroupements d'intérêt commun, qui doit prévaloir sur le sort des artistes et de leurs productions. Le milieu des collectionneurs est très particulier. D'abord, ce sont des amateurs d'art qui consacrent une partie de leurs ressources financières dont la provenance est liée à d'autres activités, à l'achat d'œuvres d'art. Ensuite leur implication dans l'animation du champ artistique se résume à leur mécénat dans la plupart du cas. Dans ce milieu, le snobisme semble y titiller la discrétion. Autant les collectionneurs paraissent parfois inaccessibles, autant ils n'hésitent pas à fréquenter des ateliers d'artistes à la recherche de productions qui répondent à leur goût esthétique. Ces attitudes fantasques ne doivent pas pour autant occulter leur mérite. Ils satisfont dans une moindre mesure la levée des contraintes accrues qui pèsent sur l'écoulement des productions artistiques.

« l'histoire du collectionneur, depuis qu'elle existe, soit depuis le XIXe siècle, ne s'est pas attachée à circonscrire le statut social, économique et culturel des collectionneurs que pour mieux cerner les motivations, les modalités et les finalités du collectionneur, pratique dont la dimension active, voire activiste, ne saurait être négligé. »⁷¹

⁷¹ Bernard Vouilloux, « Collection », in *Dictionnaire...* pp. 91-92.

L'espoir que les collectionneurs réinjectent des œuvres de leur collection dans le marché de la revente est quasi nul. Rares sont les collectionneurs qui se sont permis d'ouvrir des galeries d'art contemporain. L'un des plus grands collectionneurs sénégalais, Bassam CHAÏTOU, s'oriente vers l'ouverture d'un musée d'art contemporain. Le plus jeune mais très dynamique, Omar Diack, quant à lui, a tenté l'expérience en vendant une partie de sa collection pour mettre sur pied une galerie virtuelle (cf. p. 72)

Au niveau de la temporalité, les œuvres confinées dans les collections mettent beaucoup de temps à réintégrer le marché de l'art ou les autres circuits. Cette inaction ou passivité des collectionneurs confère à leurs œuvres une valeur patrimoniale qui n'est pas idéale pour leur mobilité permanente, du moins, dans les circuits du marché de l'art à défaut d'être montrées à l'occasion d'expositions contemplatives.

Les collections institutionnelles laissent augurer des perspectives peu favorables au décollage du marché de l'art. Le mécénat institutionnel, depuis celui de l'Etat sénégalais, largement traité par Abdou Sylla dans son ouvrage⁷², n'a pas véritablement de répercussion sur le marché de l'art. L'achat d'œuvres par les institutions n'est qu'une infime partie des échanges qui s'effectuent dans le monde sénégalais de l'art contemporain. Le patrimoine artistique des institutions publiques comme privées, nationales ou internationales est souvent destiné à orner leurs bureaux. Les institutions bancaires illustrent bien notre propos. Ces institutions acquièrent les œuvres en général lors de manifestations artistiques (par exemple les expositions) qu'elles ont eu l'occasion de parrainer.

Par contre, d'autres comme la Banque Centrale de l'Afrique de l'Ouest (B.C.A.E.O) ont constitué des collections qui sont parfois présentées au public. L'action de cette institution pour la diffusion de l'art est unanimement reconnue. Sa collection compte plus de Cent Cinquante (150) œuvres d'artistes de la sous-région. L'ancien gouverneur de la B.C.E.A.O, Charles Konan Banny évoquait cet engagement de l'institution en ces termes

« Nous avons toujours fait du soutien à la culture, un axe stratégique de notre politique de mécénat institutionnel à la Banque. Je voudrais particulièrement insister sur la nécessité de mettre en valeur la dimension économique de la

⁷² In *Arts Plastique et Etat au Sénégal*, 1998.

*culture et d'exploiter les débouchés commerciaux qu'elle présente pour nos pays qui, plus que les autres, ont besoin de diversifier leur production ».*⁷³

Le marché sénégalais de l'art contemporain compte aussi sur la clientèle qui se fait davantage remarquer lors des expositions ponctuelles, pendant la Biennale de Dakar ou à l'occasion d'autres événements culturels durant lesquels l'art contemporain est représenté. Cette catégorie d'acteurs du marché de l'art est plutôt passive dans la mesure où elle ne participe pas ou peu dans les débats qui animent ce marché ou fréquente les ateliers d'activités ou les galeries, selon quelques envies ou besoins particuliers. Cette catégorie est constituée d'expatriés et de quelques rares nationaux.

C'est à partir des années 90 que le marché sénégalais de l'art contemporain a commencé à bien se structurer. Les ténors se font mieux connaître dans la même période. De plus en plus de galeries se spécialisent tant bien que mal dans l'art contemporain. Mais les grosses pointures de l'art contemporain s'activent plutôt en Europe et en Amérique et leurs œuvres se font rares sur le marché local. Une certaine opacité demeure dans la fixation des prix d'artistes comme les galeristes vendent les œuvres en fonction du pouvoir d'achat supposé de l'acheteur.

*« La difficulté d'analyse des marchés de l'art ne relève pas seulement du refus de parler d'argent, généralisé dans le milieu de l'art. Seuls sont bien connus les résultats des ventes publiques...Les prix en galerie s'effectuent dans la clandestinité d'une économie souterraine »*⁷⁴.

Il faut toutefois reconnaître le rôle primordial des galeristes quand, au même moment, les autres acteurs bien que jouissant d'un statut formellement reconnu, peinaient à assumer assidument leurs fonctions. Les artistes, au départ des circuits de commercialisation de l'art, fixent les prix de leurs œuvres en fonction de leur situation financière. Un artiste en mal d'argent serait prêt à brader une œuvre qui n'aurait dû l'être, pour satisfaire ses besoins. Cette instabilité de la valeur marchande des œuvres influe négativement sur la cote des artistes. Face à cette précarité qui prédomine sur le marché de l'art, les artistes se donnent les moyens de parvenir à leur fin. Au-delà des regroupements comme ce fut le cas au temps des « *Artistes Réunis Paulane et Kassé* » au Point E à Dakar ou récemment avec l'association « *Ben Bët* » de Thiès, les artistes explorent tous les lieux susceptibles de leur

⁷³ Ousseynou Ndiaga Gueye, « Le marché de l'art, une niche en or », *Réussir* n°36, juillet – août 2009, p. 14.

⁷⁴ R. Moulin, « Le monde de l'art : acteurs, institutions, marchés... ». *S. Humaines* n°37, p.45.

offrir une visibilité. Ils exploitent les mêmes opportunités qu'ailleurs, en exposant dans des appartements, au niveau des restaurants, des halls des hôtels, en plein air sur la corniche ouest de Dakar etc.

Le marché sénégalais ne s'est pas isolé du reste du monde. Il dépend fondamentalement de celui de l'occident. Une bonne partie de la clientèle est constituée principalement de galeristes et de collectionneurs occidentaux.

« On constate que les acteurs culturels et économiques en charge de découvrir, sélectionner et valoriser les artistes et les œuvres d'art tiennent leur autorité de leur reconnaissance par le mainstream occidental »⁷⁵

Mais, Warnier fera remarquer qu'il ne s'agit pas d'un marché mondial cohérent et unifié sur lequel le jeu de l'offre et de la demande imposerait des prix homogènes. C'est une mise en réseau de marchés imparfaits qui permet des profits spéculatifs »⁷⁶.

⁷⁵ Raymonde Moulin, *op. cit.* p.45.

⁷⁶ Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, p. 28.

1.1.2 La circulation de l'œuvre d'art en tant que moyen de consécration

La notoriété de l'artiste serait un accident de parcours lorsqu'on situe les objectifs de la création artistique du côté du marché de l'art. De ce fait, l'artiste est bien coté parce qu'il vend cher ou beaucoup de ses œuvres. La notoriété posthume d'un artiste s'expliquerait elle, par la rareté de ses œuvres au-delà de leurs qualités esthétiques. Les artistes engagés empruntent des sentiers périlleux qui hypothéqueraient leur chance de se construire une belle réputation. Il est aussi des artistes qui vivent bien de leur art et sont peu connus du public. D'autres artistes se marginalisent, mécontents des instances de consécration, quand certains s'alignent sur les principes établis par les acteurs du marché de l'art par exemple ou la critique dans l'espoir d'y retrouver une source de reconnaissance publique. Des artistes se cherchent et continuent de se chercher vraiment jusqu'à perdre confiance en eux ou perdre la foi en l'art. Quelles sont donc les voies de la consécration pour ces artistes ? Comment peuvent-ils les arpenter ? Comment s'y maintenir ?

Pour répondre à ces questions qui préoccupent les acteurs du monde de l'art, au premier chef les artistes, nous explorerons quelques pistes basées sur les modulations du champ artistique en réponse à la quête effrénée de succès. Il serait ensuite possible de démontrer comment cet idéal est une condition de la circulation des œuvres d'art. La vérité dans l'art réside dans l'intention de l'artiste, son objectif, son projet. Tout ce qui va s'en suivre hors du champ de création, intéressera l'interprétation de l'action de l'artiste à travers divers jugements matérialisés parfois par des consécration. Cette compétence, dévolue aux connaisseurs de l'art, leur confère le droit d'établir des conventions (non figées heureusement) hors desquelles le travail artistique, sans perdre de sa valeur intrinsèque, se voit dénuer, contextuellement, de toute valeur instrumentale.

Comme Sherri IRVIN, nous partirons du postulat selon lequel :

« Le sens de l'œuvre est déterminé non pas par les intentions véritables de l'artiste, mais par les intentions hypothétiques qu'on pourrait raisonnablement lui attribuer, en supposant qu'il connaît bien le contexte et les conventions qui lui sont associé et qu'il emploie les expressions et images conformément à ses conventions. »⁷⁷

⁷⁷ Irvin Sherri, « L'Intention (de l'artiste) » in *Dictionnaire de l'Esthétique et Philosophie de l'Art*, Armand Collin, 2007 ; pp. 213 – 254.

Sans nous attarder sur le débat sur l'intentionnalité et des Théories de Kendall, Walton, d'Arthur Danto, Paisley Livingston.... tous cités par Irvin, nous pensons que cela dénote une instrumentalisation de la réception des œuvres d'art. Ce fait semble être bien pris en compte par les artistes qui y adhèrent au risque d'une perversion de leur talent

En ce qui concerne les œuvres de l'artiste Ndary Lo, primées lors des éditions de Dak'art de 2002 et 2008, le simple fait qu'il ait cherché à insérer son travail dans le contexte politique du moment, en usant de son autorité de nommer à sa guise ses réalisations, lui permet de remplir l'une des conditions requises pour avoir droit de cité à tribune de consécration.



Fig.13- Ndary Lô, *La longue marche du changement*, métal soudé et divers, 2000-2001, 195 x 75 x 250cm

« La longue marche du changement » illustre, de manière évidente, l'accession de Maître Abdoulaye Wade à la Magistrature Suprême, après Vingt six (26) ans passés dans l'opposition. En premier lieu le mot « changement » rappelle l'alternance politique survenue au Sénégal en 2000. D'ailleurs, le terme « Sopi » (changement en wolof) était le slogan du candidat WADE lors de la campagne électorale. En second lieu, l'expression « longue marche » symbolise la stratégie de campagne qui a consisté à sillonner à pied, pendant de longues heures, les rues des grandes villes du pays.

Primer une telle œuvre lors d'une manifestation comme le Dak'Art ne pouvait laisser indifférent la critique, surtout que la biennale est une institution sous tutelle du Ministre en charge de la Culture au Sénégal, d'où un soupçon de complaisance. L'on se rappelle aussi que l'édition de la Biennale de 2000, au lendemain de l'élection de Wade a été organisée in extremis à cause de l'alternance politique qu'on venait de vivre au Sénégal et qui avait mis dans des situations hypothétiques les programmations du régime sortant. Serait-ce de la part du jury un geste de reconnaissance vis-à-vis de l'autorité publique pour avoir maintenu la manifestation ? Quoi qu'il en soit, c'est le lieu de rappeler que le jury semblait manquer d'objectivité dans ses évaluations comme l'a laissé entendre la critique. Cette œuvre serait primée pour le titre plutôt que pour son contenu, ce qui n'enlève en rien au mérite de l'artiste qui, du reste, a fait ses preuves ailleurs.

Irvin souligne à propos « du titre d'une œuvre » qu'il ne suffit pas de former une intention à cet égard, il faut communiquer cette intention de manière efficace. Ce que Ndary Lô semble comprendre. Il a usé de la même stratégie qu'en 2000, dans un contexte qui lui est encore favorable pour s'adjuger le premier prix à l'édition de 2008 de la Biennale en proposant une installation dénommée « Muraille verte » avec des éléments symbolisant des arbres dont les branches semblent scruter le ciel. Aussi bien le titre que la disposition de l'installation renvoient à l'initiative (en juin 2005) des chefs d'Etat et de gouvernements de la Communauté des Etats Sahélo-Sahariens de réaliser une bande verte transcontinentale de Dakar à Djibouti, par le reboisement d'espèces végétales adaptées au climat local. Le président Wade, chargé par ses pairs de coordonner ce projet, lui trouva le nom de « Grande Muraille Verte ». Il en fait une priorité nationale en 2008 et chargea le Ministère de l'Environnement du suivi. Le jury international de l'édition du Dak'art de cette année avait-il voulu jouer sa partition dans la campagne de sensibilisation du grand public qui se déroulait à la même période ?

Le projet de "Grande muraille verte"

7 100 kilomètres de verdure du Sénégal à Djibouti pour contrer la désertification



1



2



3

Fig.14- 1 : Carte de l'Afrique, en blanc les pays de la Communauté des Etats Sahélo-Sahariens avec le tracé de
2 : Infographie sur le projet
3 : Ndary Lô, *Muraille verte*, pièces de métaux soudés, 2008, Biennale de Dakar

Les choix du jury international de l'édition de 2000 de la Biennale avaient suscité la polémique. en choisissant de faire la part-belle aux installations. Iba Ndiaye Djadji se demandait si :

« Le jury de Dak'Art 2000 a cherché à faire de cette rencontre en terre africaine une simple copie de ce qui se passe à Venise, Sao-Paulo, Londres ou Montréal... De grâce qu'on ne nous parle surtout pas de mondialisation de l'art...Ce serait couvrir la paresse à développer la personnalité d'une manifestation qui n'a aucunement besoin des épaules des grands frères et petits cousins de Nantes ou Liverpool, Tokyo ou Amsterdam pour ÊTRE. »⁷⁸

L'œuvre d'art placé dans un contexte d'émulation, circule en faveur du réalisme esthétique derrière lequel se cachent les autorités des instances de consécration. Dans beaucoup de cas, le relativisme esthétique aurait favorisé une meilleure prise en compte d'arguments esthétiques en dehors des orientations et goûts qui se construisent au niveau d'une certaine élite et dans des cercles d'amis au risque de construire des marginalités.

Les voies de consécration pour un artiste seraient de mesurer son engagement à la hauteur des attentes des instances de consécration. Les artistes qui n'ont jamais connu la gloire s'arment de leur indifférence à l'égard de cette forme de reconnaissance pour prospérer autrement dans la création, dont la finalité ne saurait se résumer à des concours, récompenses et distinctions. Certains parmi ceux qui ont connu des années de gloire et qui vivent actuellement une sorte de désillusion sont à l'évidence au centre des aléas conjoncturels du métier d'artiste. Un des exemples sur lequel nous sommes amenés à méditer davantage est celui de Maodo Niang de « L'école de Dakar ». Il est regrettable qu'après avoir été associé aux heures de gloire de l'art, de la négritude sous Senghor, que cet artiste peine à trouver un local dans la résidence du Village des arts de Dakar parce que, selon les responsables, il ne remplit pas les conditions requises.

Les instances de consécration n'attribuent que des valeurs instrumentales qui participent à la promotion et à la mobilité des œuvres. Cependant leur action n'est pas pérenne comme on vient de le voir à travers l'exemple de Maodo Niang.

⁷⁸ Ndiaye Diadji Iba, « Dak'Art vaut mieux que 2000 », in *Africultures* n°30 juin 2000.

Par ailleurs, la circulation des œuvres d'artistes disparus tient beaucoup à la disposition des acteurs du marché de l'art et à la programmation des instances de conservation du patrimoine artistique.

1.1.3 La donation et les autres types de dons d'œuvres d'art

Parmi les conditions de circulation de l'art contemporain on peut inclure la cession d'une œuvre sans transaction marchande. Cette modalité de circulation des œuvres peut découler d'une demande formulée par un bénéficiaire ou peut procéder d'un engagement volontaire du donateur ou cédant. Dans les deux cas, les motifs des dons d'œuvres d'art sont variés. Le don d'œuvres va de la simple volonté de faire plaisir à la recherche d'avantages fiscaux.

La cession sans but lucratif engage d'une manière générale tous les acteurs du champ artistique. Elle peut être faite par un artiste ou un collectionneur dont l'objectif est de donner plus de visibilité à une création, ou d'enrichir la collection d'une institution de manière permanente comme dans le cas du Patrimoine Privé Artistique de l'Etat du Sénégal.

La cession sans but lucratif ne nécessite pas un contrat. Elle est de facto tacite sauf si un document attestant un don peut permettre de se prémunir de certaines éventualités. C'est le cas par exemple de la probabilité d'une future cession marchande. A cet effet, les références sur l'artiste, ses distinctions le cas échéant seraient déterminantes sur le prix de l'œuvre. L'importance de la cession à but non lucratif sans contre partie est minime dans la circulation des œuvres d'art ; de manière générale l'art populaire et l'art traditionnel se prêtent mieux à ce jeu.

On peut aussi rechercher par la cession des œuvres une contre partie non marchande. C'est le cas ici de la donation qui, contrairement aux simples dons évoqués précédemment, engage beaucoup d'obligations surtout de la part du donateur. Ce type de cession a une portée plus collective que singulière. Les donateurs sont la plupart du temps des institutions (musées, artothèques ou autres collections institutionnelles).

Le donateur est soumis à plusieurs obligations. En premier lieu, il doit manifester sa volonté de procéder à une donation que le donataire se réserve le droit d'accepter. Le cas échéant, une attestation établissant le titre de propriété est requise. La nature des

précédentes acquisitions est à déterminer. Une authentification de l'œuvre est nécessaire ainsi qu'une évaluation de la valeur marchande. L'acceptation de la donation est soumise aux respects des conditions précitées en sus de l'intérêt public que pourrait présenter l'œuvre.

Les avantages fiscaux sont les plus probants dans la donation d'œuvres d'art. Mais faudrait-il que ceux-ci soient encadrés par une législation sur le mécénat privé. Nous ne discuterons pas ici du bien fondé d'une loi sur le mécénat dans la mesure où le Sénégal ne compte pas de structures capables de réceptionner et de valoriser la donation. Il n'existe que quelques musées d'art contemporain. Aucune artothèque n'est répertoriée au Sénégal. Les centres culturels considérés comme le relais de l'action culturelle de l'Etat ne constituent pas de collections d'œuvres d'art. Il faut par ailleurs que le donateur soit imposable et qu'il émette un besoin d'exemption fiscale. Depuis un certain temps, on avance l'idée d'un projet de loi sur le mécénat culturel au Sénégal, mais jusqu'à présent celle-ci ne s'est pas traduite en acte. Le Ministre de la Culture Abdoul Aziz Mbaye a rappelé que

« le mécénat permet au secteur privé de contribuer au renforcement de la culture, tout en optimisant aussi sa position fiscale et en apportant un équilibre général à la culture dans un pays »⁷⁹.

Cette promesse qui n'a que trop duré continue de plomber l'implication du mécénat dans la dynamique de la création artistique au Sénégal.

⁷⁹ Propos tenus lors de la réception de la donation des 145 œuvres de l'artiste feu Iba Ndiaye (1928 - 2008), *Le Soleil* 17 janvier 2014.

1.2 Mécanismes et trajectoires des échanges

L'analyse des échanges liés aux œuvres d'art nous a montré que les trajectoires de la circulation s'établissent à deux niveaux.

Le premier est à situer dans les rapports directs entre les deux champs. Ces rapports se déterminent selon le sens logique et unilatéral, du champ de création vers le champ de réception. A travers quelques exemples et par une approche simple de la mobilité des productions, nous tenterons de mieux saisir les mécanismes à l'origine des trajectoires observables dans le champ artistique.

Une partie de ces trajectoires s'élabore et se développe à l'intérieur même du champ de réception. C'est ici que nous situerons le second niveau de la circulation des œuvres d'art.

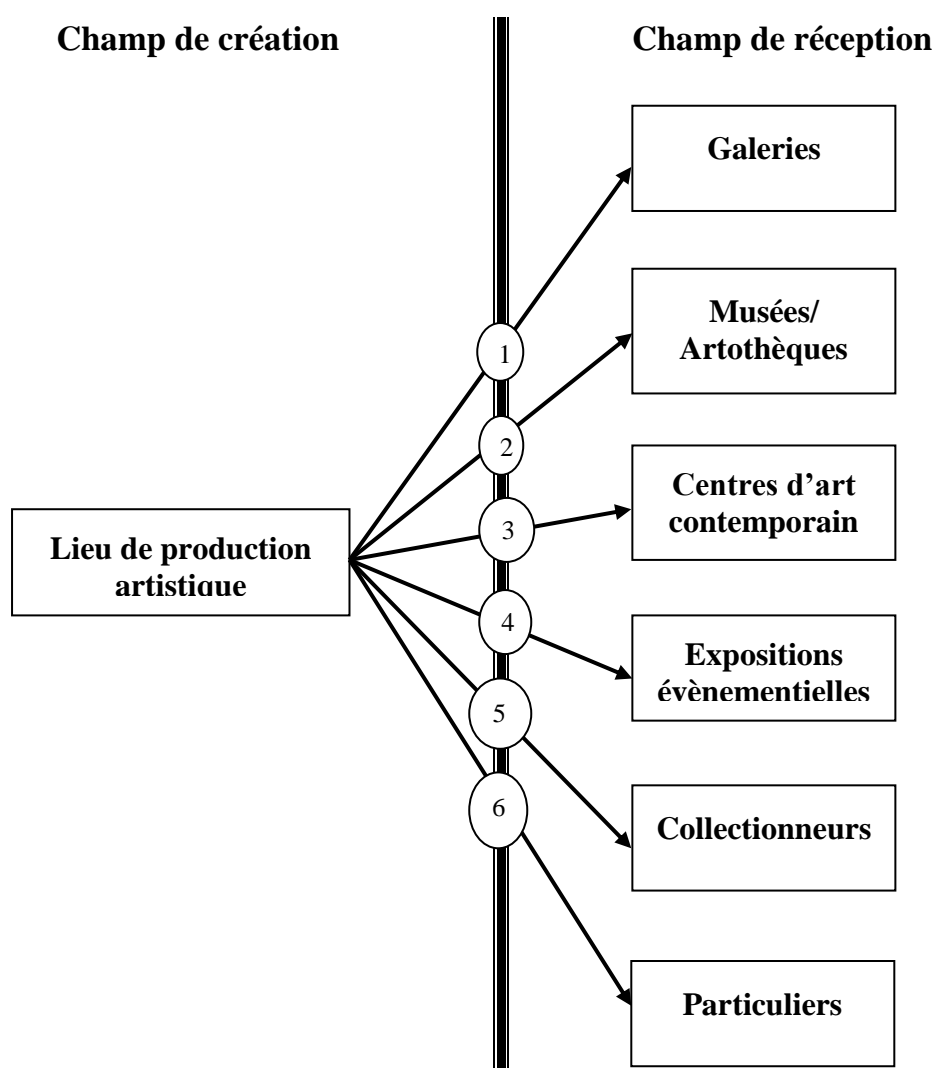
Nous avons relevé les trajectoires possibles des œuvres qui quittent le champ de création pour le champ de réception. La plupart du temps, ces œuvres intègrent des circuits de commercialisation, étant donné que la finalité première de la création est la recherche ou le renforcement des moyens d'existence des artistes qui se résument à la quête des ressources financières.

L'équilibre entre les champs de création et de réception tient compte des intérêts financiers qui transcendent tous les autres objectifs de la création artistique. L'acceptation de ce postulat implique qu'il existe d'autres motifs de transfert qui sont substantiels à la circulation de l'art contemporain. Les œuvres d'art dont les trajectoires de circulation mènent aux musées sont exploitées dans le cadre de la vulgarisation de la création artistique. Les transferts relatifs à la vente, au prêt, aux expositions sont transitoires.

Que ces trajectoires soient des voies de consécration, qu'elles aient des finalités nobles ou qu'elles se définissent à travers des objectifs commerciaux, leur étude permettra de mieux comprendre les enjeux des différents transferts des œuvres d'un point à un autre. De manière succincte, nous avons schématisé les différents circuits de transfert dans le champ artistique.

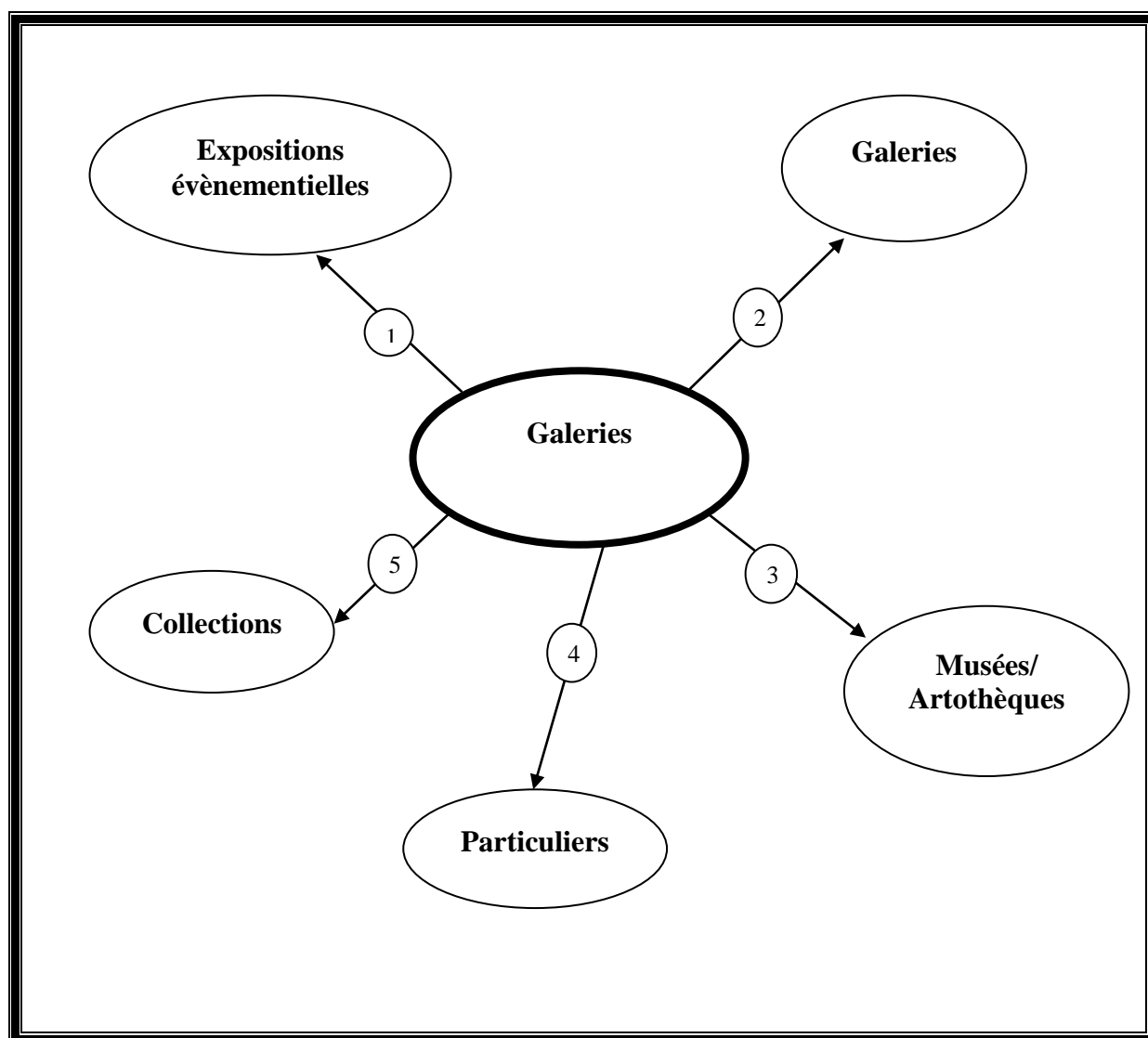
.

2.2.1 Transfert du champ de création vers le champ de réception



Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Vente / Dépôt-vente	Lucratif / Vulgarisation	Transitoires
2	Vente / Donation / Prêt	Lucratif / caritatif / Vulgarisation	Moyen et long termes
3	Exposition /	Vulgarisation	Court terme
4	Exposition	Lucratif / Vulgarisation / Distinction	Court terme
5	Vente	Lucratif /	Long terme / Transitoires
6	Vente / Don	Lucratif /caritatif	Aléatoires

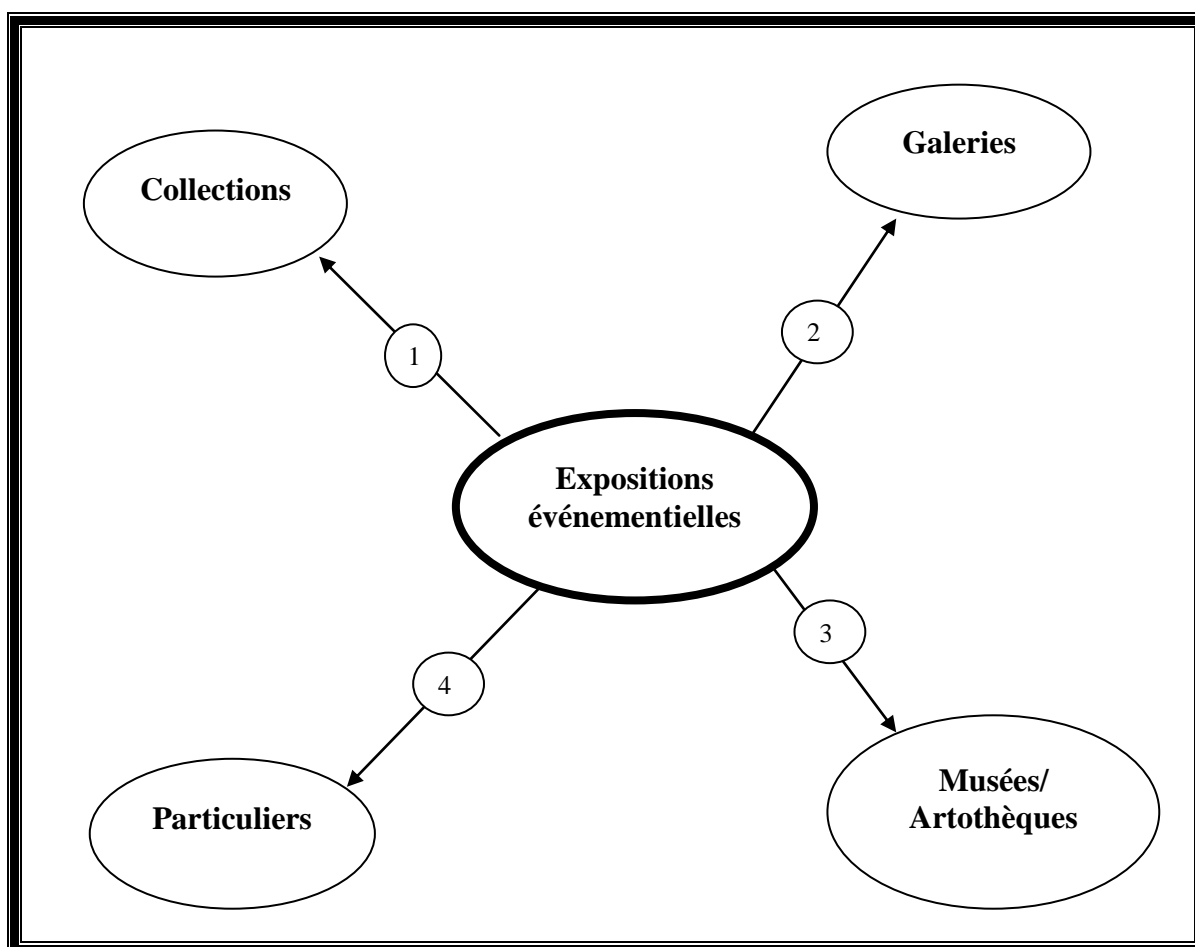
Champ de réception : transferts à partir des galeries



Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Exposition / Vente	Vulgarisation / Promotion	Court terme
2	Vente / Dépôt-vente	Lucratif / Collaboratif	Court et moyen termes / Transitoires
3	Vente / Exposition / Prêt	Lucratif / Vulgarisation / Caritatif	Long terme / court termes
4	Vente	Lucratif	Aléatoires
5	Vente	Lucratif	Long terme / Aléatoires

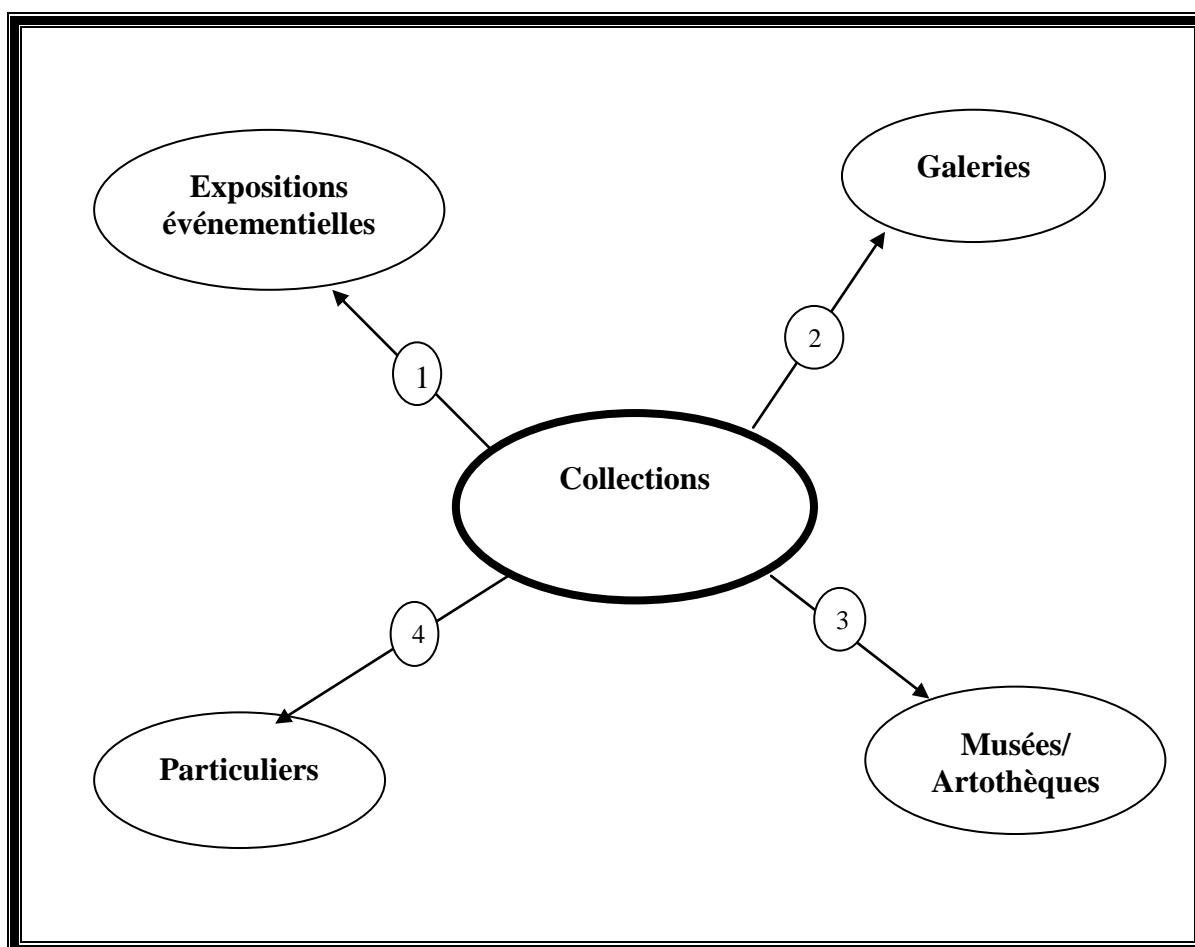
Champ

de réception : transferts à partir des expositions événementielles



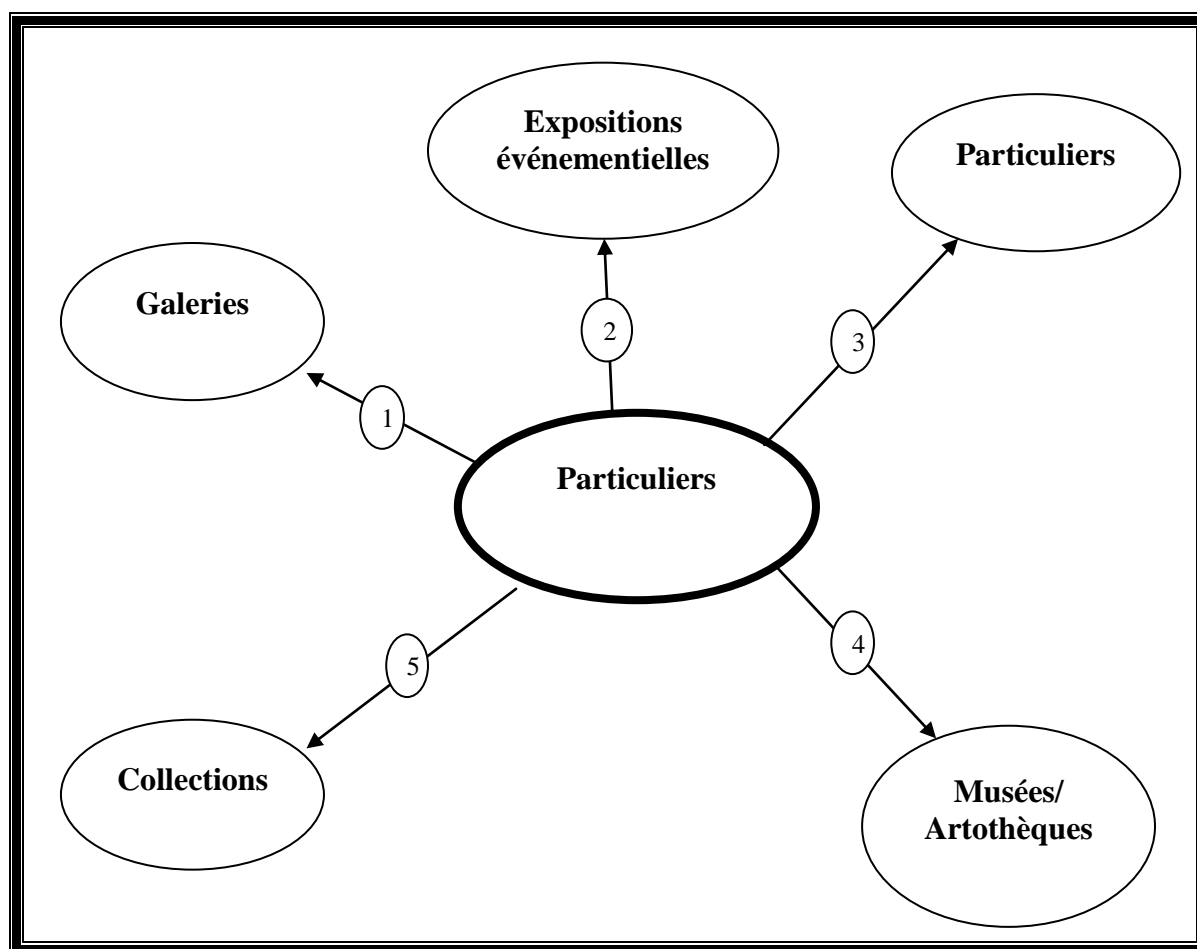
Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Vente	Vulgarisation /	Long terme / Aléatoires
2	Vente	Lucratif	Transitoires
3	Vente / Prêt	Vulgarisation / Caritatif	Long terme
4	Vente	Lucratif	Aléatoires

Champ de réception : transferts à partir des collectionneurs



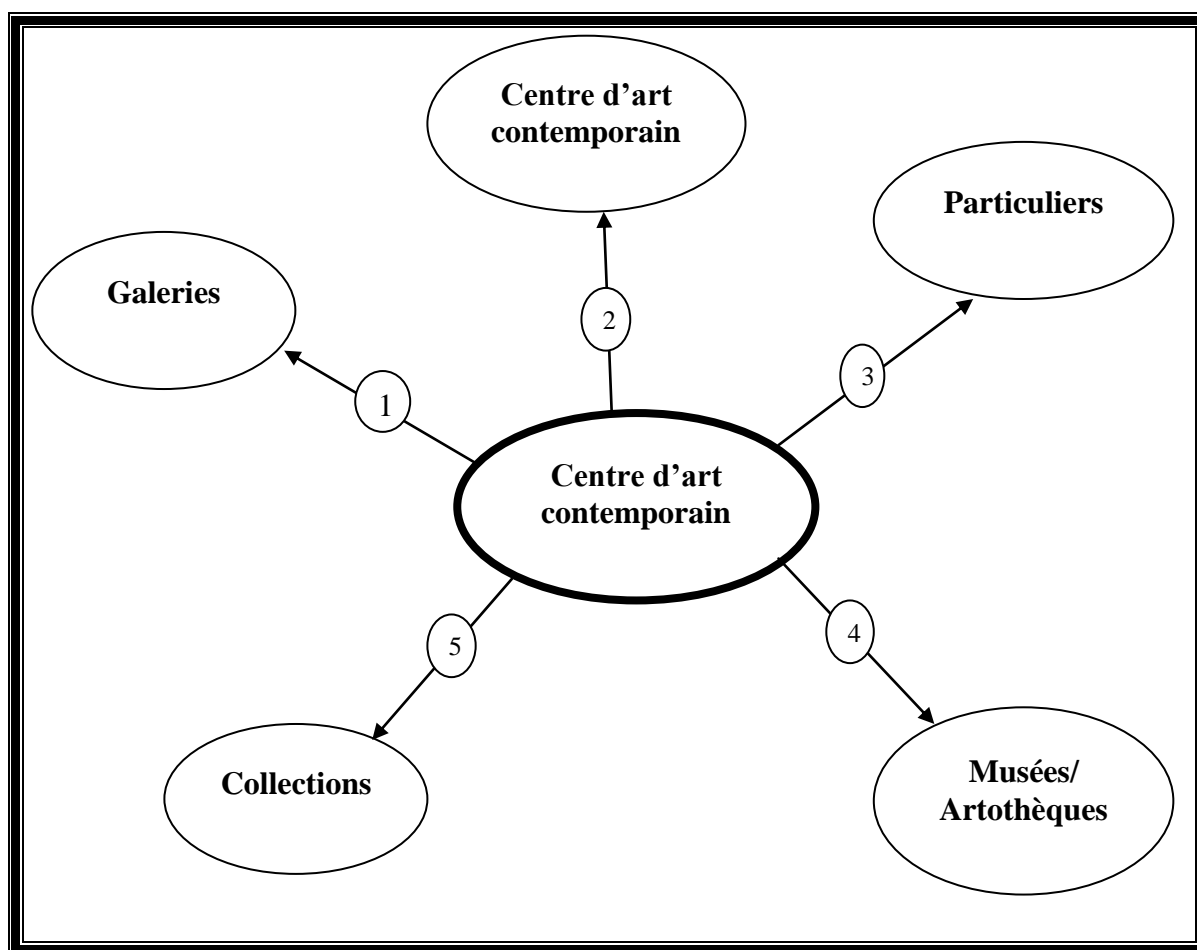
Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Exposition / Vente	Lucratif / Vulgarisation	Court terme
2	Exposition / Vente	Lucratif / Vulgarisation	Transitoires
3	Vente / Prêt / Donation / Exposition	Lucratif / Caritatif / Vulgarisation	Long terme / Court termes
4	Vente / Prêt / Don	Lucratif / Caritatif /	Aléatoires

Champ de réception : transferts à partir des particuliers



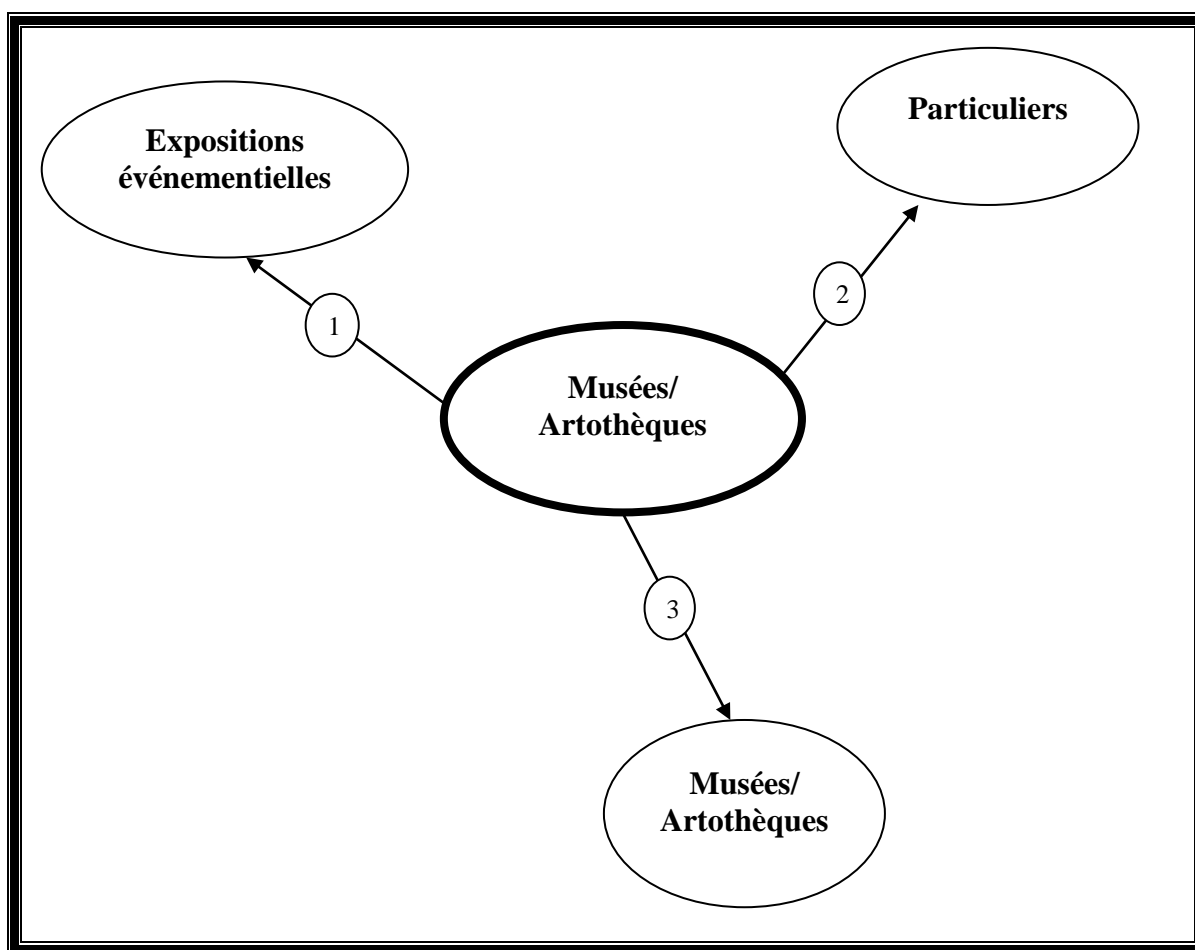
Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Vente	Lucratif	Transitoires
2	Exposition	Vulgarisation	Court terme
3	Don / Vente / Prêt	Caritatif / Lucratif	Aléatoires
4	Donation / Prêt	Caritatif	Long terme / Court termes
5	Vente / Don	Lucratif / Caritatif	Long et moyen termes

Champ de réception : transferts à partir des centres d'art contemporain



Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Vente	Lucratif	Transitoire
2	Prêt / Vente	Collaboratif	Court et moyen termes
3	Vente	Lucratif	Aléatoires
4	Prêt / Vente	Vulgarisation /	Long terme / Court termes
5	Vente	Lucratif	Long et moyen termes

Champ de réception : transferts à partir des musées et des artothèques



Trajectoires	Actions	Objectifs	Temporalités
1	Exposition	Vulgarisation	Court terme
2	Prêt	Vulgarisation	Court terme
3	Prêt	Collaboratif	Court et moyen termes

Chapitre deuxième :
Médiation et intermédiation

1. La médiation directe et les interactions dans le monde de l'art

« La médiation consiste à produire un lien, une relation, une interface, entre ces deux ensembles, à les mettre en contact »⁸⁰

L'œuvre d'art peut être considérée comme l'interface sans laquelle les relations entre acteurs du monde de l'art ne peuvent exister. Cette interface cristallise très souvent des oppositions, des compromissions, des « entendus, malentendus et sous-entendus »⁸¹ sur l'art contemporain produit en Afrique. Les débats contradictoires peuvent être, à la manière des compromis, de véritables catalyseurs de la circulation des œuvres d'art. Sans forcément reprendre ou s'aligner sur certaines théories, quel serait le niveau de pertinence des débats autour des acteurs de la médiation ? Comment se construisent les affinités et comment s'organisent les réseaux à l'intérieur du champ artistique sénégalais ? Il peut sembler évident de répondre objectivement à ces questions vu la dimension du marché de l'art contemporain comparé à celui de l'art traditionnel et de l'artisanat d'art toujours très dynamique. Mais les marginalités repérables dans le champ artistique laissent à penser qu'un sectarisme initié par certains décideurs, investis d'une mission officielle ou, se servant de leur stature sur le marché de l'art est en train de se consolider au Sénégal. Par exemple, le fait de choisir de manière récurrente les mêmes personnes pour les membres du comité d'orientation du Dak'art lors de ces trois dernières éditions interpellent. Cet état de fait, n'a toutefois pas créé un désenchantement à l'égard de la manifestation et ni provoqué un repli sur soi chez les acteurs (artistes en particulier). Beaucoup d'entre eux saisissent les opportunités ou profitent des ouvertures, parfois improbables, qui s'offrent à eux. Quoi qu'il en soit, les aléas et les incertitudes du champ artistique impliquent, inexorablement, un certain degré d'engagement, de persévérance dans la mesure où,

« les forces qui agissent dans la construction du champ artistique, dans les lieux opposés et/ou associés de la production et de la réception, de l'esthétique et de l'institutionnel, les stratégies de mise en œuvre pour imposer une légitimité et déterminer la place de chacun des acteurs et élaborer des valeurs sont de nature extrêmement complexes. »⁸²

⁸⁰ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2009, p.122.

⁸¹ En référence au thème « Afrique: entendus, sous-entendus et malentendus.» des rencontres scientifiques de l'édition du Dak'art 2006.

La cohabitation des acteurs et les relations qui se construisent autour des œuvres dans le champ artistique font l'objet d'études que se réserve souvent la sociologie de l'art. Les travaux de R. Moulin, de P. Bourdieu ou de H. Becker sont des références en la matière. Toutefois, ils ne sont pas tous transposables en une norme africaine. Ces travaux peuvent être complétés, nuancés et même désavoués par ceux d'A. Sylla ou d'I. Ndiaye Djiaji. Il nous incombe, à notre niveau, d'analyser les interactions qui induisent ou découlent de la circulation de l'art contemporain. Il s'agira par moment, d'établir des configurations hypothétiques de certains rapports entre acteurs qui tiennent plus du réseau qu'à tout autre chose.

⁸² Joelle Busca *Perspectives sur l'art contemporain Africain*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.195)

1.1 Les artistes et les pouvoirs publics

Les artistes sénégalais ont toujours bénéficié du soutien quelque peu mitigé de l'Etat. En effet, depuis Senghor, cette préoccupation de les appuyer était mentionnée au cœur des priorités de la politique culturelle du Sénégal. L'on peut cependant regretter que les successeurs de Senghor n'aient pas autant valorisé la profession d'artiste que lui. Aujourd'hui, cette volonté de l'Etat sénégalais affichée à travers la décision du Ministère de la Culture⁸³ de relancer le sempiternel débat sur le statut de l'artiste tient au fait que celui-ci s'est mué, au fil du temps, en un argument politique pour marquer la proximité des pouvoirs publics à l'égard des artistes.

Un vide s'est créé dans ce débat dès lors que les préalables ne sont pas réunis. Les politiques abordent la question sous l'angle social alors qu'il fallait inverser cette démarche et privilégier le statut professionnel qui demeure le cadre formel en vertu duquel les compétences doivent clairement être déterminées. L'artiste n'est pas seulement un interprète des idéologies sociales, politiques, humanistes ou révolutionnaires. L'art contemporain a rendu moins objectifs les critères de définition de l'artiste. Les homologations qui conduisent au statut d'artiste sont variées et parfois tiennent plus au hasard qu'à des principes qu'il conviendrait de reconnaître comme étant des règles fondamentales. Le sacre à l'occasion d'une grande manifestation artistique peut valider l'insertion de l'artiste dans le giron des artistes de renom, autant qu'un diplôme sanctionnant une formation modulaire de courte durée ou académique de type classique.

« Si l'on dresse la liste des attitudes qui, aujourd'hui, sont rangées sans critère précis sous l'étiquette artiste, on verra que ce terme a en effet une extension surprenante. »⁸⁴

C'est pour cette raison que le prétendu statut de l'artiste, illusoire de fait, obéit à des conditions beaucoup plus complexes. Le respect, la considération et l'envie de valoriser le métier d'artiste par l'action publique ne doit pas occulter cette nécessité de clarifier deux

⁸³ Le ministère de la Culture a installé officiellement le 29 mai 2013 le comité de pilotage pour le statut de l'artiste. Ce comité interministériel regroupe des experts du département de la culture, de l'Economie et des Finances, du Travail et de la Fonction publique ainsi que de la Caisse de Sécurité Sociale et de l'Institution de Prévoyance Retraite du Sénégal (IPRES).

⁸⁴ Antoni Tapiès, *La Valeur de l'art*, op. cit., p. 95.

situations : le droit de revendiquer le statut d'artiste inhérent au droit à la liberté d'expression par les arts et l'engagement qui consacre tout entier à la fonction d'artiste. L'extraordinaire décalage de cette ambition politique des aspirations de carrière des créateurs est un véritable défi à relever par l'artiste contemporain en Afrique. Au lieu de s'enfermer dans une logique d'assistanat, prônée par les pouvoirs publics, il doit plutôt valider ses projets par le biais de ses compétences. En tant que médiateur des théories de l'art, il doit certes si nécessaire, recourir au soutien de l'Etat sans perdre de vue qu'il n'est pas membre d'une corporation ouvrière, à l'image de ce que peut constituer celle des artisans. La singularité qui prévaut chez l'artiste nécessite un traitement particulier. De 2001 à 2007, il était d'usage pour les ministres de la culture qui se sont succédé sous le magistère d'Abdoulaye Wade, de parrainer des expositions et d'acheter des œuvres pour le compte du Patrimoine Privé Artistique de l'Etat. L'action des pouvoirs publics est beaucoup plus efficace dans ce sens que le débat sur le statut de l'artiste. Le triste sort réservé aux artistes, à certains artistes en fin de carrière, ne doit pas cristalliser les préoccupations des autorités publiques.

L'implication de l'Etat dans les questions traitant de la circulation des œuvres d'art, même au temps de Senghor, a toujours montré ses limites. Il est indéniable que seule une action en profondeur c'est-à-dire une formalisation du secteur des arts peut y remédier. Il faut mettre l'accent sur la formation des artistes.

1.2 Les regroupements artistiques

Les artistes entretiennent des relations de partenariat fondées sur la mutualité. De cette entente, se construisent des projets communs tels que les expositions collectives et autres activités associatives qui intéressent la création artistique. Il y a parfois des moments où « *l'individualisme créateur, pierre de touche de l'émancipation de l'artiste* »⁸⁵ laisse la place aux influences nées du collectivisme et de la promiscuité environnementale des artistes. Le caractère singulier du métier d'artiste n'est pas pour autant une entrave à la communautarisation de leurs ambitions. A titre d'exemple, les artistes de l'Association National des Artistes Plasticiens du Sénégal (A.N.A.P.S.), précédemment Artistes Plasticiens du Sénégal (ARPLASEN), créée en 1983 ont pu dès 1985 mettre en place le « Premier Salon National des Arts Plastiques du Sénégal ». Le succès de cette première

⁸⁵ R. ARGULLOL, cité par A. TAPIES, *La valeur de l'art*, op. cit., p136.

initiative a conduit à un Salon annuel. Un autre exemple qui mérite d'être cité est celui de l'Association Dynamique des Artistes Plasticiens de Thiès (A.D.A.P.T.) mise en place en 2000, à l'initiative d'un professeur d'arts plastiques en l'occurrence Abdou Kassé mais reconnue officiellement en 2002. Depuis sa création, cette association a mené plusieurs activités dans Thiès notamment des workshops, des exposés et débats publics, des expositions collectives à l'occasion d'événements comme la Journée internationale de l'enfant Africain en 2002 en partenariat avec l'UNICEF. L'ADAPT engage des projets de jumelage avec d'autres associations comme l'exposition collective organisée au musée de St-Louis en 2006 avec l'association des artistes de la même ville.

En réalité, les collaborations entre artistes contribuent moins à mettre en évidence la circulation des œuvres qu'à garantir le recouvrement de certaines valeurs morales, esthétiques plutôt, idéologiques le plus souvent. Le bouillonnement de ces rapports anime en quelque sorte le laboratoire des avant-gardes de l'art. Faut-il rappeler ici les conditions qui ont vu émerger le mouvement « vohou-vohou » qui marque la naissance de l'art de la récupération en Côte d'Ivoire et « Agit 'Art » au Sénégal et leur disparition prématurée. Il demeure parfois que les antagonismes au sein des regroupements d'artistes ne peuvent être couvés indéfiniment. La discordance entre l'entente commune et les ambitions personnelles sont à la base des ou de la léthargie qui caractérise les associations au bout d'un certain temps. Chez les artistes, la dynamique de groupe n'influe pas beaucoup sur les aspirations individuelles.

1.3 La collaboration entre artistes et galeristes

Les artistes peuvent prétendre être les plus grands pourvoyeurs de marchandises sans lesquelles les commerces d'art dénommées galeries ne peuvent assumer convenablement leur fonction.

Les relations entre artistes et marchands d'art sont de ce fait très étroites mais aussi très complexes. Elles sont généralement régies par des rapports d'intérêts financiers basés d'une part sur les profits poursuivis par les galeristes et d'autre part les rétributions attendues par les artistes. C'est justement ces intérêts pécuniaires qui sont la pierre d'achoppement entre eux dans la mesure où la détermination de la valeur marchande d'une œuvre d'art est foncièrement relative. Pour reprendre le propos de Benoît Connin,

« Chaque œuvre d'art est unique, ce qui lui confère une valeur marchande totalement indépendante de son coût de fabrication... Plus cet objet unique est célébré et admiré, plus il a de la valeur. »⁸⁶

La valeur de l'art contemporain est moins liée au temps nécessaire pour sa production qu'à l'expertise des connaisseurs. Par conséquent, les artistes s'alignent inexorablement à leur position. Dans les différentes trajectoires que suivent les œuvres d'art, ces « experts » peuvent objectivement déterminer les plus values des transactions.

« En fait, il suffit que le galeriste, personne dont on ne saurait mettre en doute les compétences pour évaluer la valeur des œuvres qu'il a sélectionnées, ait fixé le prix pour qu'il soit jugé juste. En effet dans toute situation ou l'incertitude règne, les économistes savent que l'information est capitale. La sélection des œuvres réalisées par des personnes de réputation (galeriste, conservateur de musée, collectionneur averti) est le facteur clé dans la fixation de la valeur des biens artistiques. »⁸⁷

Sous ce rapport, les choix qui déterminent la collaboration entre artistes et galeristes reviennent à ces derniers. En tant que médiateur de l'art, ils ont la latitude d'imposer leur jeu. Ils construisent des partenariats avec les artistes ciblés. Qu'il s'agisse de les représenter, de les exposer, de les promouvoir ou de commercialiser les œuvres.

Notons cependant que les galeristes au Sénégal ne peuvent véritablement prétendre à ce rôle. Leur nombre est restreint et leur implication exclusive dans l'art contemporain est sujette à caution. Peu d'artistes s'enorgueillissent d'être représentés par telle ou telle galerie de la place.

Au Sénégal, les galeristes, même s'ils peuvent être considérés comme la pierre angulaire des réseaux qui contrôlent le marché de l'art, ont une influence relativement faible dans la reconnaissance des artistes. L'idée selon laquelle, *« pour avoir une chance de percer, un artiste doit absolument se faire représenter par une galerie, tout comme un écrivain a besoin de se faire représenter par une maison d'édition ou un groupe de rock par une maison de disque »⁸⁸* ne se justifie pas au Sénégal. Par contre, certains galeristes soutiennent

⁸⁶ Benoît Connin, *L'art contemporain pour les débutants*, op. cit., p. 138.

⁸⁷ Evelyne Jardin, « Les marchés de l'art. », art. cit., pp 48-50.

⁸⁸ Benoît Connin, *L'art contemporain pour les débutants*, op. cit., p. 138.

la création en octroyant du matériel aux artistes mais en contrepartie se réservent l'exclusivité de la production.

1.4 Les rapports entre artistes et collectionneurs d'art

Les liens qui unissent les artistes aux collectionneurs sont d'une importance capitale dans la circulation des œuvres d'art. La présence des collectionneurs est plus ou moins discrète dans le paysage artistique. En revanche, il est permis de croire que leurs actions contribuent de manière substantielle à mettre en exergue la valeur artistique des œuvres plutôt que la valeur instrumentale qui prévaut sur le marché de l'art. Paradoxalement, c'est en partie des grands collectionneurs que dépendent les valeurs marchandes plus élevées. C'est une sorte de consécration pour un artiste que de voir ses œuvres intégrées dans des collections prestigieuses. Comme nous l'avons déjà noté ailleurs, le collectionneur est un amateur d'art de premier rang. Il semble de toute évidence que les rapports qu'il entretient avec les artistes soient privilégiés. Ce n'est pas seulement la sensibilité artistique qui détermine ces rapports. Les appartenances culturelles ou idéologiques comme les liens de proximité géographique peuvent être pris en compte. Par ailleurs, les avis sur la construction des relations entre artiste et collectionneur sont partagés. Nous considérerons ici ceux de quelques collectionneurs de renom, qui s'intéressent particulièrement aux artistes travaillant en Afrique, pour comprendre leurs démarches et leur niveau d'engagement.

Il y a des relations qui sont fondées sur une approche à moyen et long terme. La démarche employée part du principe que la connaissance de l'artiste, son expérience et ses motivations sont des arguments tangibles pour inciter à la collaboration avec l'artiste et l'acquisition de ses œuvres. L'appartenance culturelle et la proximité géographique ne sont pas tenues en compte. Cette démarche est celle de Bassam Chaïtou pour qui le dialogue avec les artistes doit être de mise.

« Je vais beaucoup dans les ateliers ; j'aime connaître l'artiste, la personne, l'homme ou la femme qui est derrière le peintre ou l'artiste. Donc c'est beaucoup d'échanges ; ... beaucoup de dialogue, voir la manière dans laquelle ils travaillent ; je suis pendant longtemps un artiste, avant d'acquérir une de ses œuvres, je n'ai jamais acquis une œuvre dès le premier contact ; pratiquement jamais ; j'aime découvrir la personnalité de l'artiste, le travail, du début

jusqu'au moment présent, jusqu'au jour où je le rencontre et découvre le message qu'il essaie de véhiculer ; ... Est-ce qu'il y a une recherche artistique ? Ou métaphysique ou philosophique ? ... Donc, je dialogue avec lui et avec son œuvre, je vais, je reviens, pendant quelque temps, un mois ou deux mois, ou plus ou moins, avant d'acquérir la première œuvre. Et à un moment donné, le choix s'opère : cette œuvre particulière va entrer dans ma collection. »⁸⁹

L'artiste et collectionneur d'origine italienne, Mauro Petroni qui dirige par ailleurs l'*Atelier Céramique Almadies* fait partie de ceux qui se disent ne pas être fidèle à un artiste en particulier. Ils se laissent guider par leurs sentiments même si un penchant pour les connaissances se dessine de plus en plus.

« Certes, un souvenir, une impression, peut rester plus forte que d'autres. Mais réduire les émotions en un seul témoignage de fidélité, cela m'est impossible. Je travaille avec les artistes. J'ai vu beaucoup de leurs réalisations...ce n'est pas une collection thématique ou d'intérêt mais sentimentale...Donc je ne suis pas fidèle à UN artiste. Mais tous ceux qui sont là, avec moi, je les aime et ça, c'est important à mes yeux. »⁹⁰

La question est tranchée pour des collectionneurs comme Marianne Bathily. Ses relations amicales priment sur ses choix. Sa préférence s'est portée sur l'artiste Ndary Lô qui, avant tout est un ami de la famille. En tant qu'amatrice, elle se dit ouverte à toutes les propositions mais aime plutôt le coup de cœur entre l'homme et son œuvre. Elle revendique d'être aussi une partisane de l'art pour vivre « avec ».

Il est à noter que, chez d'autres collectionneurs, toute collaboration avec les artistes relève en partie des principes de l'assistance financière et technique. Ce rôle est normalement dévolu aux mécènes. Au Sénégal la plupart des collectionneurs manifestent une position d'hégémonie à l'égard des artistes. Cette attitude est malheureusement celle de beaucoup de collectionneurs occidentaux. L'analyse contextuelle qu'André Magnin développe sur ses rapports avec les artistes africains est beaucoup trop prétentieuse et ne colle réellement pas à la situation en Afrique, aussi peu enviable qu'elle puisse être. Selon Magnin ,

⁸⁹ Bessam Chaïtou dans un entretien accordé au Professeur Abdou Sylla, le samedi 31 mars 2007.

⁹⁰ Ouseynou Ndiaga Gueye, « Le marché de l'art, une niche en or », art.cit., pp. 20-22.

« le problème demeure quand il s'agit de travailler concrètement avec les artistes : il n'y a pratiquement pas de relais, de marché structuré. Il faut aller en Afrique, travailler avec eux, organiser les transports... Les artistes me connaissent, ils me demandent souvent de les aider. Mais je ne veux pas devenir agent. D'ailleurs nous n'avons pas de contrat avec les artistes. Les artistes n'en n'ont pas besoin, ils savent que nous les suivons aussi longtemps qu'ils sont bons, qu'ils se renouvellent. Mais nous sommes seuls à faire ce travail. Il faut que d'autres instituts s'y mettent... »⁹¹

On retiendra que les rapports entre collectionneur et artiste ne sont pas spécifiquement régis par des intérêts pécuniaires. Contrairement au Galeriste, le collectionneur acquiert des œuvres pour d'autres motivations que financières. L'artiste peut prétendre à une notoriété au cas où ses œuvres intègrent de grandes collections. De toute façon, l'un ne peut pas se passer de l'autre. Autant l'artiste a besoin du collectionneur, autant celui-ci a besoin d'acquérir des œuvres admirées et collaborer avec des artistes de renom.

Nous avons esquissé à travers ce qui précède, les relations entre les principaux acteurs de la circulation des œuvres d'art et les artistes. Le choix porté sur le marché primaire de l'art plutôt que sur celui de la revente tient au fait que les interactions dans le second marché sont certes appréhendables mais demeurent très incertaines dans le temps et dans l'espace.

⁹¹ André Magnin, « L'art contemporain africain », In *Le journal des Arts*, n°215, 2005, p.17.

2- La diffusion médiatique

Les médias sont de plus en plus exploités dans le champ artistique. Les acteurs du monde de l'art les utilisent en leur faveur ou se réfèrent à eux pour se mettre au diapason de la création artistique contemporaine. Les œuvres d'art existent mais leur réception nécessite des interfaces, sans écarter la théorie de Marcel Duchamp selon laquelle l'existence de l'œuvre est fonction de sa réception.

Nous entendons par diffusion médiatique la construction de rapports indirects par l'utilisation d'outils et de techniques de médiation et dont le champ d'application est l'ensemble des territoires de l'art. Au-delà des instruments théoriques et pratiques requis par la médiation, l'intervention de tiers est nécessaire pour en faciliter la compréhension des situations de communication. Que ce soit dans le cas d'une pédagogie de masse ou dans le cadre de projets événementiels, la portée et l'impact de la médiatisation doivent être une préoccupation de ceux qui en sont les garants. Or, le paysage artistique sénégalais ne bénéficie pas de couverture médiatique de grande envergure. Les principales initiatives qui ont relativement duré dans le temps sont liées aux médias d'Etat avec l'émission hebdomadaire de la télévision nationale intitulée : « Esquisses et créations », le dossier mensuel, « Arts et lettres » du quotidien national le soleil et l'émission hebdomadaire « Tribune des Arts ». Toutes ces émissions ont disparu du paysage médiatique sénégalais. Les médias privés ont eu à consacrer des plages spéciales aux arts plastiques avec notamment des comptes-rendus, interviews et la couverture de manifestations principalement les vernissages d'expositions. A partir des années 2000, l'information à caractère politique et sportif a dominé dans les médias sénégalais les questions relatives à la culture et à l'art contemporain en particulier. Qu'en sera-t-il pour la situation à venir ?

Le faible niveau d'implication des médias ne doit pas faire l'objet d'une interprétation pessimiste dans la mesure où l'importance des contenus artistiques prévaut sur le nombre et la fréquence des programmes.

« Il est grotesque, par exemple, que les médias parlent autant de ces aspects anecdotiques de l'art, de la cote, des ventes aux enchères, des foires, des subventions, des budgets, des vols, des faux..., et que par contre on parle si peu des véritables enseignements des productions artistiques. Sans parler de la

disproportion entre l'espace réduit donné à l'art sérieux et les forêts de papier et les énormes espaces télévisés gaspillés en stupidités »⁹².

⁹² Antoni TAPIES, La valeur de l'art, op. cit., p.22.

2.1 Relais de la circulation des œuvres d'art à travers les supports de communication audio et audiovisuelle.

L'influence des médias sur la vie de tous les jours est d'une importance telle qu'elles sont considérées comme le quatrième pouvoir derrière les trois pouvoirs constitutionnels que sont : l'exécutif, le législatif et le pouvoir judiciaire.

Dans la sphère de la communication médiatique, les chaînes de radios et de télévision se spécialisent de plus en plus sur la culture si bien qu'on leur attribue les termes de « chaînes culturelles », de la même manière qu'il existe des chaînes sportives, politiques, d'histoire, documentaires...

Les programmes des chaînes culturelles peuvent englober à la fois toutes les catégories d'art, du premier au septième art ou se focaliser sur une d'entre elles. C'est le cas des chaînes musicales ou de cinéma. Il faut cependant retenir que la grande majorité de ces médias sont généralistes. Elles proposent des programmes diversifiées avec des émissions multisectorielles dans les domaines du sport, de la politique, de l'environnement, de la santé entre autres. Toutes les chaînes de radio et de télévision au Sénégal, publiques comme privées, sont à classer dans cette catégorie.

Il nous faudrait donc voir du côté des émissions réservées à la culture et aux arts en particulier pour découvrir des éléments qui traitent de la circulation des œuvres d'art ou qui donnent une visibilité à la création artistique de manière générale. Quel type d'information sur l'art et des conditions de sa création nous livrent les médias audio et audiovisuels ? Pour saisir le sens et l'importance des contenus radio et télévisuels, il nous faut tenir compte de leurs enjeux, leurs objectifs et les modalités par lesquelles ils nous parviennent.

Il peut s'agir du simple souhait de transmettre une information, de tenir au courant d'un fait, d'expliquer une situation. Ce sont les cas des annonces et communiqués en général liées à l'événementiel : un artiste qui expose, une vente aux enchères programmée, un compte-rendu, etc. A l'occasion de certains événements d'envergure internationale comme la Biennale de Dakar, les médias se retrouvent dans une sorte d'émulation pour relayer l'information alors qu'en dehors de ce cadre, beaucoup d'expositions sont passées sous silence.

Lorsqu'il s'agit de faire adopter une position, de convaincre, de sensibiliser, ou de faire agir, les médias nous proposent un dossier spécial, un focus sur une scène particulière, un reportage suivi de débats, etc. Par exemple, dans le cas de la circulation des produits artistiques de manière générale, les chaînes de radio ou de télévision peuvent faire une émission autour d'un secteur du marché de l'art en retraçant les trajectoires des œuvres d'une collection par une enquête à rebours, en faisant découvrir les auteurs et acteurs qui sont intervenus dans la mise en place de la collection, etc. Il peut être aussi proposé, lors d'une émission, un focus sur le Patrimoine Privé Artistique de l'Etat et permettre à la majorité des Sénégalais, qui ignore d'ailleurs son existence, de s'approprier cette riche collection constituée de milliers d'œuvres d'art. Cette collection n'attend qu'une valorisation par n'importe quel moyen, expositions ponctuelles comme diffusion médiatique.

Voilà en quelques exemples des situations sur lesquelles les chaînes de radio et de télévision peuvent apporter leur contribution. Malheureusement, l'orientation des médias au Sénégal n'augure pas de telles dispositions. La télévision nationale qui, dans les années 90, consacrait une vitrine aux arts plastiques, ne propose plus d'émission dans ce sens. Les chaînes privées ne font pas mieux. Des raisons qui nous semblent les plus pertinentes, il y a le manque de sensibilité sur les questions liées aux arts plastiques des acteurs de ces médias, les journalistes en premier chef. D'une part, cette attitude reflète celle de l'opinion publique nationale. D'autre part, les carences des journalistes culturels en la matière seraient liées à leur formation. Ils disposent dans leur grande majorité de quelques connaissances basiques requises pour donner du sens à un compte-rendu ou un commentaire, à l'occasion.

La diffusion médiatique liée à la radio ou à la télévision ne participe pas efficacement à la sensibilisation du public à la création artistique, encore moins à la circulation des œuvres. Il n'y a pas de débats radio ou télédiffusés qui intéressent cette problématique. On ne s'attache des services des spécialistes dans le domaine des arts plastiques qu'à l'occasion d'événements artistiques. Le monde de l'art a besoin au Sénégal d'une tribune où débattre des questions liées aux interactions qui se créent dans n'importe quel secteur de la création et de la consommation des œuvres d'art. Partant, les questions relatives à la circulation des productions artistiques contemporaines auraient une meilleure considération de la part de l'opinion publique.

Au temps où le Sénégal comptait une seule chaîne de télévision, la télévision nationale, on pouvait imaginer que n'importe quelle émission sur les arts plastiques avait une grande

audience. De ce fait, l'émission télévisuelle « Esquisses et créations » était regardée aussi bien par les amateurs que les autres téléspectateurs. Une pédagogie de masse sur les arts plastiques, par le canal de cette émission aurait atteint ses objectifs. Malheureusement la libéralisation du secteur des médias donne plus de choix aux auditeurs et téléspectateurs. Etant donné que le domaine des arts plastiques est peu populaire, il est évident que les émissions qui lui sont consacrées seraient zappées au profit de la musique, du cinéma, du sport, du divertissement ou autre.

Il apparaît clair que la médiatisation de l'art contemporain n'est pas une priorité pour les médias d'où l'absence d'émission qui lui sont consacrées.

2.2 Relais de la circulation des œuvres d'art à travers la presse écrite et les revues spécialisées

Si des réserves sont émises en ce qui concerne la capacité des médias audio et audiovisuels à relayer de manière efficiente les questions relatives à la circulation des œuvres, il est possible d'espérer que la presse écrite et les revues spécialisées soient capables d'en faire mieux. Beaucoup de journalistes de la presse écrite présentent au regard de leurs articles, des aptitudes certaines à comprendre et à maîtriser les enjeux de la question, du moins mieux que leurs confrères des autres médias. Il faut cependant reconnaître que les médias écrits assurent une couverture géographique relativement moins importante que les autres. A cela s'ajoute le fait que ce type de média s'adresse à un public lettré et qu'on y a accès de manière singulière. Contrairement aux radios et télévision qui offre selon les situations, une interactivité, la communication des médias écrits se caractérise par la difficulté à obtenir un feedback.

L'implication de la presse écrite sénégalaise dans la diffusion de l'art contemporain remonte à la création du quotidien national « Le soleil »⁹³ comme en témoigne l'article du journaliste Michel Letellier, titré, « Ousmane Faye : peintre du regard »⁹⁴. Ce quotidien publiait dans ses colonnes un dossier mensuel, « Cahier des arts et des lettres ». Celui-ci offrait un large aperçu sur la création artistique. Pour couronner son engagement en faveur de la promotion de l'art contemporain, les responsables du journal ont organisé une exposition intitulée : « Le Soleil, 40 ans d'art et de soleil » en 2010.

La presse privée, à un degré moindre, publie des articles et autres écrits sur l'art. Le journal « Le matin », actuellement disparu du paysage médiatique sénégalais, réservait des pages entières à la scène artistiques locale. L'intérêt porté sur les arts au niveau de ce journal est certainement lié à la passion pour les arts plastiques de son directeur de publication de l'époque qui est par ailleurs membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). D'autres quotidiens comme « Wal Fadjri », « Le quotidien », « L'Observateur », publient de temps à autre des comptes-rendus d'expositions, des entretiens avec des acteurs du monde de l'art, surtout durant la Biennale et la période qui la précède.

⁹³ *Le Soleil* est l'héritier de *Paris-Dakar*, créé par le Français Charles de Breteuil en 1933. D'abord hebdomadaire, *Paris-Dakar* devient le premier quotidien d'Afrique noire en 1936. Lors de l'indépendance du Sénégal en 1961, le journal change de nom pour devenir *Dakar-Matin*, puis *Le Soleil* le 20 mai 1970. - [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Soleil_\(Sénégal\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Soleil_(Sénégal))

⁹⁴ Mamadou Mahmoud FAYE, *Le Soleil, 40 ans d'Art et de Soleil*, catalogue de l'exposition, Ed du Soleil, avril 2010, p.8

Il est fréquent de tomber par hasard sur un article bien documenté qui traite d'une question relative à un secteur du champ artistique. C'est ce qui nous est arrivé avec l'article de Ouseynou Ndiaga Guèye sur le marché de l'art, paru en 2009 dans le numéro 36 du magazine économique « Réussir ».

Les revues d'art sont rares dans le paysage médiatique sénégalais. La revue « Ethiopiques » est sans doute la plus ancienne parmi elles. Créée en 1973, ce bulletin trimestriel offre un espace de dialogue et de réflexion dans tous les domaines artistiques. Beaucoup d'articles universitaires sur les arts y sont publiés.

« Afrik'arts », une autre revue spécialisée sur les arts plastiques et affiliée à la Biennale de Dakar a été créée en 2005. Dans l'argumentaire du projet de création de cette revue, le Secrétaire général de la Biennale à l'époque, Ouseynou Wade avait souligné le déficit des théories devant accompagner la création artistique en Afrique.

« ...la pauvreté de la production intellectuelle africaine sur les expériences et les créations artistiques n'est pas de nature à faciliter une bonne lecture des démarches, une appréciation de l'évolution des créateurs et une perception des sources d'inspiration qui féconde cette production. L'art africain contemporain est le plus souvent analysé par des professionnels établis en dehors du continent... »⁹⁵

Il est vrai que la Biennale ne peut pas vouloir poursuivre un certain nombre d'ambitions pour la création artistique en Afrique et ignorer l'importance d'une revue d'art pour accompagner son action. Auparavant, Barbara Murray, de la section zimbabwéenne de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) faisait état de la nécessité pour la critique d'art en Afrique de pouvoir se doter des outils essentiels à la diffusion de l'art, à savoir une revue d'art. Dans une contribution à un symposium sur « La critique d'art face aux minorités et aux majorités artistiques », elle insistait sur la précarité qui prévaut dans la préservation du patrimoine artistique africain. Nous partageons avec elle la conviction selon laquelle :

« Il faut donc parcourir l'espace de tout art, y compris de l'art africain, afin d'en retirer une compréhension et une interprétation qui soient en même temps constructives, et qui puissent être ensuite partagées et transmises à d'autres »

⁹⁵ Ouseynou Wade, « Argumentaire pour la création de la revue Afrik'arts », Biennale Dakar, Dakar, 2005, p.3.

*personnes – à toute personne, où qu'elle soit, qui cherche à améliorer sa compréhension et ses connaissances...Les artistes africains produisent de l'art, font de l'art... Mais leur travail, s'il vient à disparaître, si l'on n'y a pas accès et s'il reste ignoré, ne peut avoir aucun impact : il ne peut pas contribuer à l'évolution de l'humanité. »*⁹⁶

Dès lors, il urgeait de mettre en place des organes qui seraient résolument les interfaces nécessaires à la diffusion des contributions et des réalisations des acteurs du champ artistique en Afrique et particulièrement au Sénégal.

La volonté manifeste de créer cette périodique *Afrik'arts* répondait, selon O. Wade, à quelques urgences dont :

- Une présence plus importante de créateurs africains dans les circuits de la diffusion ;
- Une information plus objective sur l'histoire de l'art et ses expressions contemporaines en Afrique ;
- Une présence régulière de l'actualité artistique en Afrique ;
- Le développement d'une production critique active et objective pour la promotion des créations et des auteurs...

La revue *Afrik'arts* propose différentes rubriques entre autres : *L'histoire de l'art en Afrique* ; *La création contemporaine en Afrique* ; *Le portrait d'artiste* ; *Une interview...* Elle est venue compléter les catalogues réalisés à l'occasion de chaque édition de la Biennale.

⁹⁶ Barbara Murray, « Ecrire sur l'art : le rôle d'une revue d'art dans la promotion de l'art contemporain africain », Actes Symposium "Art, minorités and majorités" - La critique d'art face aux minorités et aux majorités artistiques, AICA, Dakar, 2-3 juillet 2003.

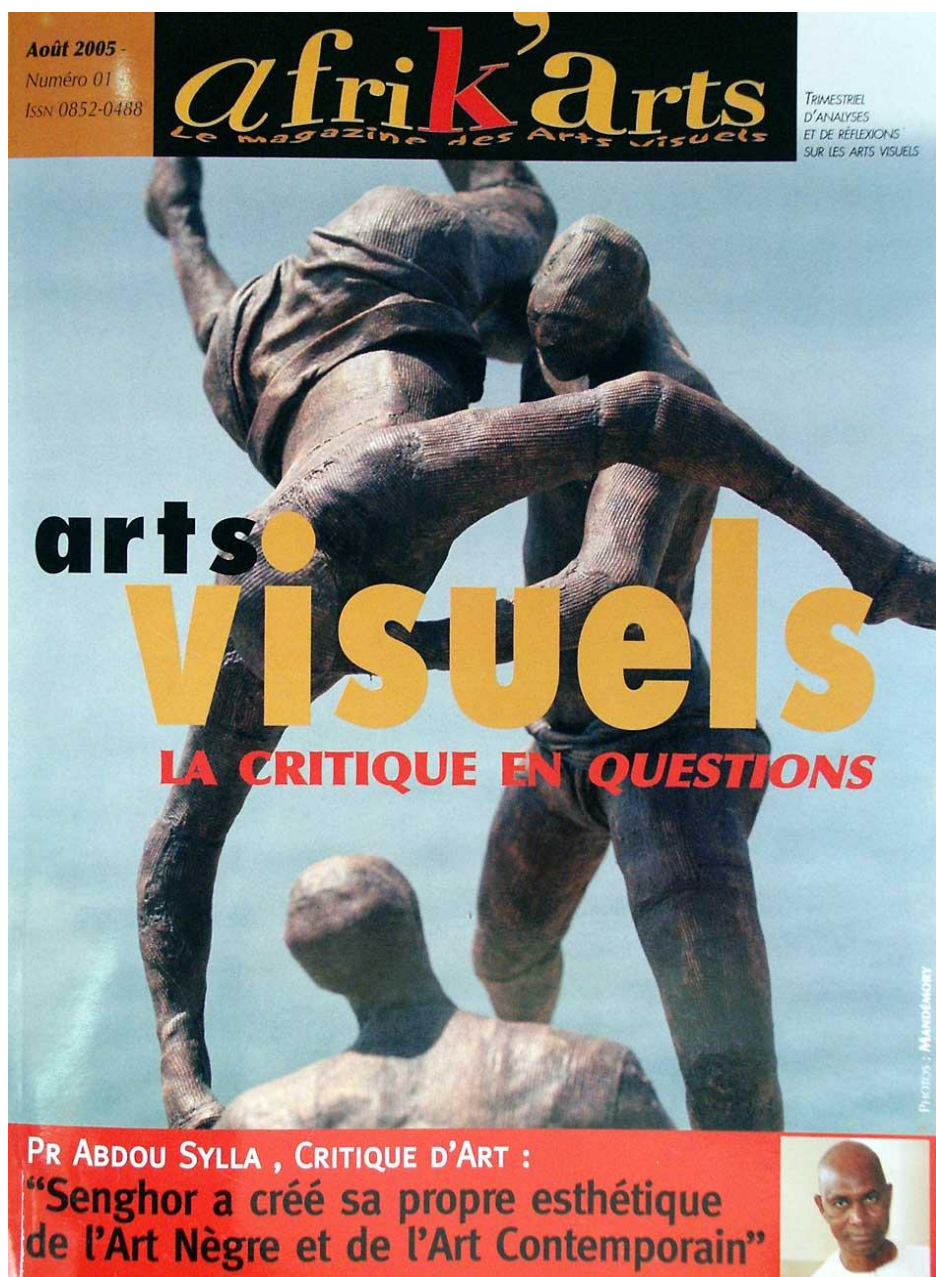


Fig. 15- Page de garde revue *Afrik'arts* n° 1, août 2005

Mais on peut noter, concernant la communication sur la Biennale, qu'elle est plus axée sur son identité et son importance, ses performances et ses projections. On rentre ainsi dans le schéma classique de la communication institutionnelle, avec ses enjeux, objectifs, formes et modalités. On ne retrouve pas d'articles ou de liens critiques envers la manifestation. Cela relève plus du souci de préserver la crédibilité de l'événement. Dans le bilan de la

manifestation, figure un recueil d'articles de la presse locale et internationale en coupures de presse que le service de communication du Dak'art compile chaque année dans le dossier de presse. La forme numérisée de ces documents est disponible sur internet. Ils sont mis en ligne en format PDF. Dak'art 2014 a déjà eu des échos dans une vingtaine de sites. En 2010 il y a eu soixante quatre liens qui renvoient à des articles sur l'édition de la même année. Ce nombre a triplé en 2012, où l'on peut décompter quatre vingt trois sites en français, deux de plus en anglais et quelques uns en italien, allemand , espagnol, japonais, néerlandais, arabe, portugais...Il faut aller vers les médias privés pour découvrir les couacs et d'autres ratées dans l'organisation de l'événement.

La diffusion médiatique sur l'art au Sénégal ne connaît pas une grande effervescence. L'implication des médias dans cette entreprise est limitée le plus souvent par des raisons d'inadéquation de leurs lignes éditoriales avec les sujets qui traitent de l'art. Le niveau de connaissance des journalistes sur les arts plastiques est aussi à déplorer. Il existe des cas d'exception. Ce sont les journalistes fréquentant les ateliers d'artistes, côtoient les galeristes et les collectionneurs, qui s'intéressent à la critique d'art.

Troisième partie :

APPROCHES CRITIQUES ET PERSPECTIVES.

Chapitre premier :
Harmonisation de la circulation.

1-Cadre juridique et réglementaire

1.1 De la réglementation nationale

La création de conditions sécuritaires et réglementaires est inhérente à la mobilité et aux échanges des biens culturels mais aussi à leur diffusion massive et instantanée tant au niveau national qu'international. C'est une des réponses aux méfaits du développement des techniques de reproduction et de l'exploitation illicite des œuvres. Ainsi, le cheminement de l'œuvre, du champ de création au champ de réception, mais aussi les enjeux à l'intérieur des champs, nécessitent un encadrement par des règles juridiques afin de garantir à l'auteur la protection de ses intérêts.

La prise en charge par les législations nationales des intérêts de l'auteur, en tant que loi sur le droit d'auteur et droits voisins est une préoccupation des pouvoirs publics sinon une obligation pour l'harmonisation de la circulation des œuvres d'art afin de garantir la création étant donné que, *« tous les objets, ont en commun le fait qu'un certain travail intellectuel a été consacré à l'obtention des résultats pour lesquels la protection est accordée »*⁹⁷.

Les artistes sénégalais ou résidents au Sénégal à l'instar de ceux d'Afrique de l'Ouest bénéficient, du moins théoriquement, à quelques exceptions près, de la même protection que leurs homologues d'ailleurs. Les droits ainsi accordés à l'auteur assurent la protection de ses intérêts matériels et moraux en tant que droit patrimonial et droit moral.

Les principes fondamentaux de cette loi sur le droit d'auteur s'inspirent des conventions internationales sur la propriété intellectuelle. Le droit moral et les droits patrimoniaux sont transmissibles aux héritiers et légataires de l'auteur selon les règles du droit commun successoral. En vertu du droit moral, l'auteur jouit de la paternité et du contrôle de l'utilisation de son œuvre en veillant à son intégrité. Il se réserve aussi le droit de la divulguer.

Les droits patrimoniaux conférés à l'auteur lui permettent de tirer un profit pécuniaire de l'exploitation de son œuvre par sa reproduction, sa distribution ou sa communication au public. L'auteur jouit d'un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de son

⁹⁷ TOTCHAROVA Petya et GLELE Emile, l'Abc du droit d'auteur, Section de la Diversité des expressions culturelles, UNESCO, Paris, 2010, p. 9

œuvre après le premier transfert de propriété. Ce droit est appelé droit de suite. A travers lui, les droits patrimoniaux de l'œuvre sont protégés quelles qu'en soient la destination et les procédures de cession.

D'une manière générale, la fixation sur un support n'est pas exigée pour la protection de l'œuvre, sauf en Gambie et au Ghana. Son taux varie et ses modalités d'exercice sont fixées, selon chaque pays, par décret (cf fig. 25)⁹⁸. Au Burkina Faso il s'élève à 10%, au Sénégal 5%, Mali 5%...

Pays	Organe de gestion collective des droits d'auteur	entrée en vigueur de la loi sur droits d'auteur	Durée droits patrimoniaux (an)	Taux sur le droit de suite %	Commission sur droit de suite %
Bénin	BUBUDRA	10 avril 200	70		
Burkina Faso	BBDA	22 décembre 1999	70	10	00
Cap-Vert*	?	27 avril 2009	50	6	
Côte d'Ivoire	BURIDA	26 décembre 1996	99		15
Gambie	GCO	28 avril 2004	50		
Ghana	COG	31 décembre 2009	70		
Guinée**	BGDA	6 mars 2002	50		
Guinée Bissau	SGA	28 mars 1972	50		
Liberia	LCRMB	30 juillet 1997	50	5	00
Mali	BUMDA	23 juillet 2008	70	5	
Niger	BNDA	le 30 mars 1993	50		
Nigeria	NNC	19 décembre 1988	50		
Sierra Leone	CSSL	6 octobre 2011	50		
Sénégal	BSDA	25 janvier 2008	70	5	15
Togo	BUTODRA	2 août 1991	50	5	

Tableau n°2 - Données caractéristiques des droits d'auteur en Afrique de l'ouest. Source : OMPI 2013

Les organismes chargés de gérer les droits de suite perçoivent à leur tour des commissions sur ces droits. Mais il demeure cependant difficile d'avoir des données exactes sur cette question. On sait par contre qu'en Côte d'Ivoire et au Sénégal elle s'élève à 15% alors qu'au Burkina et au Libéria on ne prélève pas de commissions. Aucun montant plafond sur les droits de suite n'est prévu par aucune législation nationale.

⁹⁸ *Pour le Cap Vert, il s'agit du décret-loi n° 1/2009 qui redéfinit la Loi du droit d'auteur.

**Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur adopté à Genève le 20 décembre 1996 tient lieu de réglementation nationale en matière de droits d'auteur.

La durée du droit moral est perpétuelle alors que celle du droit patrimonial, dans la plupart des Etats d'Afrique de l'ouest, est de cinquante ans maximum après la mort de l'auteur. Cependant, des pays comme le Sénégal ou le Burkina Faso ont rallongé cette durée jusqu'à soixante dix ans.

La circulation des œuvres est fonction de la réglementation et des mécanismes du marché de l'art. La gestion du droit relatif à la reproduction est plus qu'improbable dans le contexte actuel des structures nationales qui en ont la charge, dans la mesure où elle passe par une maîtrise des questions liées à la reproductibilité des œuvres et des enjeux actuels de la reproduction.

L'application de la loi du droit d'auteur se mesure au degré d'implication des autorités administratives nationales dans la gestion des activités artistiques et culturelles. Cependant, on a comme l'impression que seuls les droits des auteurs d'œuvres musicales ou audiovisuelles sont mieux protégés. Les œuvres d'art contemporain ne présentent pas un enjeu majeur quant à leur reproduction et leur communication publique par une diffusion massive et de grande portée.

Ce parti pris n'est pas la seule cause de l'obsolescence de la protection des œuvres d'art plastique. Des insuffisances sont à noter au niveau du fonctionnement des structures nationales de gestion collective. Il faut aussi déplorer les compétences limitées du personnel en matière d'art contemporain.

A défaut d'une formation dans des spécialités en art plastique et visuel, les sociétés de gestion collective devraient impliquer davantage les artistes, sinon s'engager dans la mutualité d'expertises avec l'appui par exemple, du *Conseil international des créateurs des arts graphiques, plastiques et photographiques* (CIAGP).

En Afrique de l'Ouest, seule le Bureau Burkinabé du Droit d'Auteur prend en charge de manière claire la question relative à la diffusion publique des œuvres d'art plastique grâce à un arrêté⁹⁹, comme l'illustre le tableau ci-après.

⁹⁹ Arrêté modificatif de l'arrêté n° 01-052 du 20 mars 2001 portant tarification des droits d'exploitation d'œuvres littéraires et artistiques protégées au Burkina Faso- Ouagadougou, 10 mars 2003.

FORME D'EXPLOITATION	OEUVRES EXPLOITEES	USAGERS	MONTANT TARIF DES DROITS D'AUTEUR EN CFA
EXPOSITION	art appliqué, graphique, photographique ou plastique	Organisateur d'une exposition occasionnelle	a) <u>Avec prix d'entrée</u> : 05 % des recettes brutes d'entrée
			b) <u>Sans prix d'entrée</u> : Zone 1: 3 000 F par jour Zone 2 : 2 000 F par jour Zone 3 : 1 000 F par jour
		Propriétaire de galerie d'art, de musées ou de toute exposition permanente	05% des recettes brutes réalisées <u>Forfait annuel</u> : Zone 1: 200 000 Zone 2 : 100 000 Zone 3 : 50 000

Tableau n° 3 ?- Tarifs relatif à la communication au public par l'exposition d'œuvres des arts -Sources Bureau Burkinabé du Droit d'Auteur

Au moment où la protection des œuvres d'art audio et audiovisuel au niveau est établie sous forme de bulletins de déclaration, P. Schepens fait remarquer que :

*« La déclaration d'une œuvre des arts visuels n'est PAS obligatoire...
L'acceptation du dépôt n'engage en aucune façon la responsabilité de la Société
vis-à-vis de quiconque quant à en garantir l'originalité. »¹⁰⁰*

Par ailleurs, cette manière laconique dont le bulletin de dépôt est présenté reflète la part réservée aux arts plastiques et visuels dans les législations sur la protection des œuvres. Nous suggérons une déclaration en bonne et due forme, facile à exploiter par les sociétés de gestion collective, à partir de l'exemple ci-après.

¹⁰⁰ Paula SCepens, *Guide sur la Gestion Collective des Droits d'Auteur-La Société de Gestion au Service de l'Auteur et de l'Usager*, UNESCO, Paris, 2000, p. 45

Reçu le.....
N° d'enregistrement.....

Bulletin de déclaration pour arts visuels sur support physique							
Titre de l'œuvre :							
Année et lieu de réalisation :							
Nombre d'exécutants :							
Genre	Support	Dimensions		Caractéristiques dominantes			
		2	3				
		S	H ⊥ L	Techniques	Visuelles		
m ²	m - m		formelles	chromatiques			
Peinture				Figurative	Polygonale	C R T L	Pigmenté
Dessin					Circulaire		
Collage/Assemblage					Polyédrique		
Photographie					Abstraite	cylindrique	
Sculpture				Conique			
Design				Sphérique			
Graphisme				Irrégulière			
Gravure				Mixte			Neutre
Sérigraphie							
Art numérique				Autres			
Graffiti							
Marqueterie							
Illustration							
Maquette							
Estampe							
Installation							

AUTEUR :
photographique de l'œuvre qui nous a été présentée

Certifié conforme à l'image

Nom.....
Prénom (s)
Date et lieu de naissance.....
Nationalité.....
Adresse.....

Fait àle/...../20.....

NB : Concernant les œuvres sur des supports virtuels, les performances ou les œuvres éphémères, il serait souhaitable de faire une déclaration qui se réfère soit à la photographie, soit au film (voir annexe 9).

Il n'est cependant pas nécessaire de rappeler ici que rares sont les artistes qui bénéficient de ce droit de suite. L'œuvre d'un auteur étranger bénéficie de la même protection par la loi du droit d'auteur si elle est déclarée. Il semblerait, au vu des différentes législations en la matière que seuls quelques pays définissent clairement les cartes de référence temporelle quant au délai de déclaration de l'œuvre à protéger. Par exemple il est de 30 jours pour le Burkina Faso. L'apport des accords internationaux est sans conteste pour un suivi extranational du droit de suite. Deux grands instruments de protection internationale sont mis à cet effet en contribution : la Convention de Berne et la Convention universelle de Genève. Elles sont souvent complétées par des accords bilatéraux ou multilatéraux, établis l'intérieur de certains ensembles sous régionaux comme la CEDEAO.

« Toutes ces conventions sont fondées sur le principe de l'assimilation des étrangers aux nationaux »¹⁰¹

Pays	Entrée en vigueur convention de Bern, Act de Paris 1971	Adhésion OMPI	Adhésion Déclaration de la diversité culturelle	Adhésion Convention de La Haye
Bénin	12 mars 1975	1975	20/12/2007	17/04/2012
Burkina Faso	24 janvier 1976	1975	15/09/2006	18/12/1969
Cap-Vert	7 juillet 1997	1997	-	-
Côte d'Ivoire	10 octobre 1974	1974	16/04/2007	24/01/1980*
Gambie	7 mars 1993	1980	26/05/2011	
Ghana	11 octobre 1991	1976	-	25/07/1960
Guinée	20 novembre 1980	1980	20/02/2008	20/09/1960
Guinée Bissau	22 juillet 1991	1988	-	-
Liberia	8 mars 1989	1989	-	-
Mali	5 décembre 1977	1982	09/11/2006	18/05/1961
Niger	21 mai 1975	1975	14/03/2007	06/12/1976
Nigeria	14 septembre 1993	1995	21/01/2008	05/06/1961
Sénégal	12 août 1975	1970	07/11/2006	17/06/1987
Sierra Leone	-	1986	-	-
Togo	30 avril 1975	1975	05/09/2006	-

Tableau n° 4 : Dates d'adhésion des pays de la sous-région à principales réglementations internationales protégeant les œuvres d'arts

et de sa circulation.

¹⁰¹ SCHEPENS Paula, *Guide sur la Gestion Collective des Droits d'Auteur*-op. cit., p.13.

Dans le cadre de la mobilité sous-régionale, la CDEAO recommande la suppression entre les États membres les obstacles à la libre circulation des personnes, des biens, des services et des capitaux ainsi qu'aux droits de résidence et d'établissement¹⁰². Mais l'application d'une telle directive se heurte à la maîtrise du flux migratoire dans l'espace de la CDEAO. Les données statistiques restent peu fiables quant au nombre d'artistes concernés par ce flux migratoire. On note par ailleurs un fort taux de reconversion dans les métiers de l'art et de la culture. En sillonnant les zones où les activités artistiques sont en pleine essor- Dakar et les zones touristiques- nous avons rencontré une population d'artistes qui surfent simultanément dans les champs de l'art contemporain et de l'artisanat d'art. Tantôt ce sont des copistes, tantôt ils proposent des œuvres originales et ceci en fonction de la demande et de leurs situations. Nous avons recensé cinquantaine artistes ressortissants de la sous-région mais aussi d'autres parties du continent (le plus souvent francophones) qui dans leur pays d'origine, avaient d'autres activités artistiques ou sinon la pratique artistique n'était pas leurs principales occupations. Parmi ces artistes, douze seulement, au plus, ont participé à des événements importants en moins de deux années de résidence. On les retrouve principalement au Village des Arts de Dakar. Ce sont les cas de l'artiste togolais Fola Lawson qui a réussi à plusieurs expositions collectives et de Serge Mienandi du Congo Brazza.

D'une manière générale, les artistes ont peu, sinon aucun suivi quant à la destination de leurs œuvres après leur cession marchande, sauf si elles sont acquises par des institutions ou par des collectionneurs de renom. Le droit de suite engage de ce fait l'honnêteté de l'acquéreur pour ce qui est du sort réservée à l'œuvre. D'une part, l'environnement juridique n'est pas tout à fait sécurisé malgré l'implication des pouvoirs publics à travers les organes étatiques compétents en la matière. D'autre part, le caractère informel du commerce des œuvres d'art, les problèmes liés à la fiscalité, l'obsolescence des mécanismes réglementaires ne militent pas en faveur d'une application exhaustive des lois en vigueur et marquent ainsi les limites du droit de suite. La coopération effective entre acquéreurs et auteurs doit aussi être de mise pour faire valoir ce droit. Au niveau des accords internationaux, la Convention¹⁰³ de Madrid contribue davantage à la réglementation plus adéquate du droit de suite.

¹⁰² Article 3, Traité de la Communauté Economique des Etats de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO).

¹⁰³ Convention multilatérale tendant à éviter la double imposition des redevances de droits d'auteur, Protocole additionnel à la Convention multilatérale 1979

La démarche qui consistait à quantifier le flux des artistes professionnels par une investigation sur le terrain était loin d'être satisfaisante. Très peu d'artistes étrangers figurent dans les registres du ministère de la culture et celui de l'intérieur. Rares sont ceux qui sont membres adhérents du Bureau Sénégalaise des Droits d'Auteur. Cette situation est récurrente dans les autres pays de la sous-région. Elle ne permet pas aux États membres de prendre, d'assurer l'application de certaines dispositions, tel l'article 62 du Traité de la CDEAO, relatif aux affaires culturelles (Voir annexe 6).

*« La jouissance et l'exercice de ces droits ne sont subordonnés à aucune formalité; cette jouissance et cet exercice sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'œuvre. Par suite, en dehors des stipulations de la présente Convention, l'étendue de la protection ainsi que les moyens de recours garantis à l'auteur pour sauvegarder ses droits se règlent exclusivement d'après la législation du pays où la protection est réclamée ».*¹⁰⁴

A ce propos, une coopération douanière de fait, c'est-à-dire un rapprochement de la fiscalité est obligatoire d'autant plus que ce sont les services des douanes qui sont chargés de veiller à l'application de la loi aux frontières. Cette compétence est réservée particulièrement aux brigades de lutte contre la fraude et la piraterie des œuvres culturelles. L'enjeu principal de la coopération douanière est sans doute la simplification des formalités qui aurait pour conséquence une facilitation des échanges. Le rapprochement et la clarté de la fiscalité aboutirait à une prise en compte sérieuse du problème de la circulation des œuvres d'art contemporain. Les services de douanes africaines, du moins ceux de la Gambie où nous nous sommes rendus sont très peu ou pas regardant sur les œuvres d'art sauf si c'est en grande quantité. Nous sommes presque certains qu'il n'existe aucune collaboration entre les brigades de lutte contre la fraude et la piraterie des œuvres et les structures de gestion des droits d'auteur.

La législation sur les droits d'auteur et droits voisins présente des limites parfois évidentes. Certains pays sont en déphasage de la réglementation internationale. C'est le cas de la Sierra Leone qui n'est pas signataire de la Convention de Bern¹⁰⁵ et dispose d'une réglementation nationale sur les droits d'auteur depuis seulement deux ans. Ni les artistes sierra léonais, ni leurs œuvres ne peuvent prétendre sur le plan international, à la protection et à certains

¹⁰⁴ Article 5 de la Convention de Bern qui traite des garantis en dehors du pays d'origine.

¹⁰⁵ Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques Modifié le 28 septembre 1979 et entrée en vigueur le 19 novembre 1984-OMPI.

droits relatifs à la Convention de La Haye¹⁰⁶. *The copyright Act, 2011* ou loi sur les Droits d'auteur en vigueur depuis 2011, ne mentionne pas de manière nette, les œuvres d'arts plastiques. Ce qui laisse croire que le futur organisme de gestion des droits d'auteur, *the COLLECTING SOCIETY OF SIERRALEONE* ne disposera pas des mécanismes juridiques nécessaires à la protection des œuvres d'arts plastiques dont les droits de suite. Les incertitudes sur l'efficacité tiennent à l'instabilité politique et la situation chaotique consécutive à la guerre civile qu'a connu la Sierra Leone durant plus d'une décennie, peut être considéré comme un obstacle à la législation dans le domaine des arts et de la culture. Il faut noter que le pays est en pleine reconstitution et que la priorité est à la résorption du chômage et la relance économique.

*« En ce moment, il existe qu'une capacité institutionnelle minimale pour traiter des questions de propriété intellectuelle, y compris les questions de propriété industrielle... et les droits d'auteur et des droits voisins.. ».*¹⁰⁷

Les insuffisances de la législation nationale sur la protection des droits des artistes plasticiens n'entament en rien le dynamisme de la création dans le pays : le sierra léonais John Goba, figure parmi les artistes ouest africains les plus cotés sur le plan international.

D'autre part, l'autonomie financière des structures nationale de gestion collective est un problème récurrent alors qu'il est fait mention dans presque toutes les lois nationales. Ce fut le cas en mars 2009, lorsque le Bureau Guinéen du Droit d'Auteur a suspendu ses activités suites à un désaccord entre le personnel et le ministre de la culture. Ce dernier exigeait un droit de regard sur les décaissements effectués par les responsables du BGDA.

Par ailleurs, l'instabilité politique et économique que connaissent les Etats d'Afrique de l'Ouest ne milite pas en faveur d'un environnement juridique sécurisé, gage de dynamisme de la circulation des productions artistiques. L'Afrique de l'ouest est une zone de conflits permanents. Paradoxalement, seuls cinq pays ont adhéré au Premier Protocole relatif à la Convention universelle pour la protection du droit d'auteur concernant la protection des œuvres des personnes apatrides et des réfugiés de 1952 et qui est entrée en vigueur le 16

¹⁰⁶ Deuxième Protocole relatif à la Convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, La Haye, 26 mars 1999 – UNESCO.

¹⁰⁷ United Nations Conferences on Trade and Development, Investment Policy Review Sierra Leone- United Nations Publication, 2010, p. 46.

septembre 1955. Il s'agit du Ghana (1955), de la Guinée (1981), du Liberia (1956), du Niger (1989) et du Sénégal (1974). Il existe une autre disposition juridique qui traite de la même problématique : La Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, avec règlement d'exécution. La Haye, le 14 mai 1954. Le Deuxième Protocole relatif à cette convention -La Haye, 26 mars 1999- a vu l'adhésion du Bénin le 17/04/2012, du Mali le 15/11/2012, du Niger le 16/06/2006 et la ratification par le Nigéria le 21/10/2005.

2. Cadres institutionnels et promotionnels

2.1 Les institutions

Les Manufactures Sénégalaises des Arts Décoratifs

Aussitôt après l'indépendance, l'Etat du Sénégal avait mis en place des institutions culturelles qui assurent ou ont déjà assuré, de manière plus ou moins efficace la circulation des œuvres d'art. Les *Manufactures Sénégalaises des Arts Décoratifs*, fait partie des premières institutions consacrées à la diffusion de l'art contemporain au Sénégal et à l'étranger a été créée.

Tout est parti de *l'atelier de tapisserie* créé à la Section *Recherches plastiques nègres* dirigée par Papa Ibra Tall au sein de l'Ecole Nationale des Arts du Sénégal. Cet atelier, transformé en 1966 en Manufacture Nationale de Tapisserie a été transféré de Dakar à Thiès la même année. En 1973, elle a acquis le statut d'industrie culturelle¹⁰⁸. Les MSAD, dont le personnel est constitué en grande partie par des cartonniers et des liciers, collabore avec les artistes nationaux et étrangers en leur proposant des contrats de tissage de leurs œuvres par la confection de tapisseries à édition unique. Cette collaboration commence par une annonce dans les journaux locaux demandant aux artistes intéressés de déposer leurs maquettes pour le renouvellement des stocks de la manufacture. Les artistes dont les œuvres ont été choisies sont informés des propositions pour l'achat de leurs maquettes. Après accord, un contrat d'édition est établi. L'œuvre est copiée et mise en vente et n'est reproduite qu'en huit exemplaires au plus. Les MSAD ont la particularité d'être un instrument pour la promotion des artistes sénégalais et réalisent à titre exceptionnel des tapisseries issues de propositions d'artistes de la sous région. Une partie de la production des MSAD est achetée par l'Etat sénégalais et utilisée pour le décor des bâtiments administratifs et les ambassades à l'étranger. En dehors du Sénégal, on retrouve les tapisseries dans les institutions comme l'UNESCO, l'ONU, l'UA, le FMI ou la Banque Mondiale. Malgré l'organisation annuelle d'une exposition de promotion, la tapisserie demeure peu connue des sénégalais. Les MSAD sont depuis des années, dans une situation difficile du fait de la réduction drastique des subventions accordées par l'Etat. Des changements positifs ont été notés depuis 2010.

¹⁰⁸ L'Etat sénégalais l'a érigée en établissement public à caractère industriel et commercial par la Loi n° 73-61 du 19 Décembre 1973. Voir Abdou SYLLA, *Le Mécénat de Senghor*, Ethiopiques.refer.sn.

Les résidences d'artiste : le village des arts

On retiendra dans les annales de l'histoire du Sénégal, deux résidences d'artistes communément appelées *Villages des arts*. Le premier fut une création spontanée en 1977 avec l'implication de professeurs de l'Ecole des Arts du Sénégal.

Dans la réalité, nous dit A.Sylla¹⁰⁹, l'avènement du *Village* procède du hasard, n'ayant été précédé ni de concertation, ni de réunion, encore moins d'acte officiel. Il se trouve que l'école des arts était logée dans un site qui disposait de beaucoup de locaux, de bâtiments et de pièces, non occupées toutes pour les besoins des enseignements. A partir de 1977, des professeurs de l'école, tels Pierre Lods, Ali Traoré et Paolo Lucci, etc., ont attribué, chacun en ce qui le concerne, des salles pour servir d'atelier aux élèves et aux artistes... Puis, avec le temps, des ateliers sont devenus en même temps chambres à coucher et lieux d'habitation ; des amis, des camarades, parfois des conjoints et conjointes sont venus ; le Village s'est rempli progressivement;

Avec le désordre et l'état de délabrement des bâtiments, les résidents y seront délogés malgré leur résistance et le Village, définitivement fermé en 1983.

L'actuel village des arts est plus structuré et mieux organisé. Il a été mis à la disposition des artistes en 1998. Sous tutelle du Ministère de la Culture par l'intermédiaire de la Direction des Arts, il est géré par le Comité des artistes résidents. Cet espace offre un cadre idéal pour le plein épanouissement des artistes. En effet, avec les artistes en résidence, il est question d'en faire un lieu de création, de recherches, d'expression et d'échanges artistiques entre professionnels d'activités plurielles. Le site s'étend sur quatre (04) hectares, avec 52 ateliers répartis dans huit (08) bâtiments, une fonderie de bronze, une galerie d'art, une cafétéria, un bâtiment administratif. La gestion des infrastructures, du personnel et des dépenses communes liées à la consommation de l'eau et d'électricité, relève du budget de l'Etat. Tandis que chaque artiste gère ses affaires personnelles dans l'espace privé de son atelier.

Bien qu'elles soient d'un apport considérable à la circulation des œuvres d'art, ces institutions, par leur fragilité et le manque d'initiatives de leurs responsables, ne semblent pas être indispensables au développement du marché de l'art contemporain au Sénégal. En outre des productions circulent en dehors de leurs circuits. Par exemple, les œuvres

¹⁰⁹ Op cit p. 77

d'Ousmane Sow, considéré comme l'un des plus grands sculpteurs contemporains, circulent davantage hors des réseaux et de ces institutions d'action culturelle du Sénégal.

2.2 Les initiatives associatives

La circulation des œuvres d'art contemporain est un phénomène qui requière un certain nombre d'initiatives et de stratégies aussi bien de la part des acteurs directs, qu'indirects. L'état de la question au Sénégal a été très vite pris en compte par les artistes à la suite du départ de Senghor qui les a soutenus durant tous ses mandats.

C'est à la suite de leur expulsion du premier « Village de arts » que des artistes plasticiens vont tenter de prendre en charge les besoins de leur épanouissement. Ils organisent du 28 mai au 20 juin 1985 le premier *Salon National des Arts Plastiques du Sénégal*. La seconde édition aura lieu du 23 mai au 23 juin 1986. Ils étaient auparavant regroupés la même année en association qui portait le nom *Artistes Plasticiens du Sénégal* (ARPLASEN). En 1987, le nom de l'association va changer et devenir *Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal* (ANAPS).

Forte de cette expérience, l'ANAPS formule une demande adressée au Président Abdou Diouf pour l'internationalisation de leur initiative. Le Ministère de la Culture a été chargé d'étudier la faisabilité du projet. Abdou Diouf annonce en 1989, lors du colloque « l'Ecrivain et les droits de l'homme », l'organisation biennale des Arts et des Lettres pour la prochaine l'année. La première édition de la biennale de Dakar fut organisée en cette année 1990. Le salon continue d'exister sous l'appellation Salon National des Artistes Plasticiens du Sénégal et est organisé toutes les années impaires à la biennale avec une forte implication du Ministère de la Culture.

Parmi les expériences relatives aux initiatives associatives, celle du Club Gambien des Arts Négro-africains¹¹⁰ (GBAC) créée en 1975, a davantage retenu notre attention. Ouvert à tous les acteurs culturels nonobstant la nationalité, le GBAC s'efforçait de créer un cadre favorable à la circulation des idées et des expériences, de même que de promouvoir un échange fructueux entre artistes mais aussi entre artistes et amateurs. A long terme, cette expérience devrait mener entre autres à :

- un dialogue permanent entre artistes et amateurs d'art ;
- une conscientisation culturelle des jeunes ;
- la promotion de la coexistence pacifique des goûts et des croyances au niveau des artistes, au plan national et international.

¹¹⁰ David Cole, « Polyart : une expérience gambienne », In *Bulletin du BREDA*, n°8- juin 1982- UNESCO-version française, p.143

Mais comme toute association qui peine à retrouver son autonomie financière et à poursuivre des objectifs tangibles, le GBAC sera, au bout de deux années d'existence, dans une léthargie qui va conduire ses précurseurs à la recréer sous une nouvelle forme intitulée *Polyart*. Ce dernier va poursuivre à peu près les objectifs mais de manière plus circonspecte. Pour Cole, *Polyart* était devenu, au bout de quelques années seulement d'existence une référence en matière d'association d'acteurs culturels, créateurs promoteurs comme consommateurs.

Sur la même lancée, on retrouve l'initiative de l'écrivain Thierno Seydou Sall : *Ker Doff* (maison des fous) qui est un lieu ouvert aux créateurs dans tous les domaines de l'art. Le collectif des artistes de *Ker Doff* est régi par des principes d'entraide et de collaboration artistique. L'entrepreneur Abou Diané s'est mis, en tant que mécène, à la disposition de ce collectif pour la production et l'acquisition des œuvres réalisées.



Fig. 16- Logo du Collectif de Ker Doff

Beaucoup d'initiatives émanent d'associations régies par le code des obligations civiles et commerciales ou celui des groupements d'intérêts économiques (GIE). Ces regroupements détiennent, pour la plupart, un registre de commerce, une carte d'import-export avec une déclaration d'établissement. Dans tous les cas, les membres poursuivent des objectifs plutôt commerciaux. Ces associations naissent, à la suite de contacts noués à l'occasion d'événements culturels, ou suivant les affinités liées à la proximité (association de quartier) et à l'appartenance à une localité (ressortissants d'une même ville par exemple). Le succès d'une première expérience (en général une exposition collective) sert de déclic à un cheminement professionnel commun. L'association « Pik'Art » qui regroupe des jeunes d'un quartier de la banlieue dakaroise, en est une parfaite illustration. L'un d'eux explique la genèse de leur association en ces termes :

« Pik'Art, c'est avant tout une histoire d'amitié entre six jeunes qui ont grandi dans le même quartier à Pikine qui se situe dans la banlieue de Dakar. Ils décident de s'en sortir et s'inscrivent donc à l'université mais Ibrahima Pouye,

*qui a choisi une formation aux Beaux Arts, entraîne les autres en les formant à la peinture sous verre. Ensemble, ils décident de créer Pik'Art en 2003. »*¹¹¹

Contrairement au collectif *Ker Doff*, ce type de regroupement n'a pas de mécène attitré et est à la recherche permanente de sponsors pour organiser des expositions. La plupart d'entre elles concentrent leurs activités autour des manifestations culturelles comme la biennale de Dakar ou le *Festival National des Arts et de la Culture*.

Toutes ces initiatives montrent que l'état de la circulation des œuvres d'art contemporain et sa portée ne sont pas forcément déterminés par le niveau d'implication des Plates-formes de promotion et de diffusion. Les artistes construisent eux-mêmes des réseaux pour contourner les péripéties de ces plates-formes.

¹¹¹ Cette association est basée à Pikine, un quartier de la banlieue dakaroise.

2.3 De la pertinence et de la portée des initiatives : l'exemple de la Biennale de Dakar

La vision occidentale du fonctionnement de la biennale de Dakar favorise souvent une analyse orientée sur les manquements techniques de la structure plutôt que sur ce qu'elle peut réellement représenter pour la création et la mobilité des acteurs et des productions artistiques. Cette vision, empreinte d'élitisme, favorise des analyses qui, tout en paraissant plausibles, ne reposent sur aucune preuve tangible. Selon D. Dellicour, le Dak'Art,

*« ne peut pas rester au sein du ministère de la Culture, il faut qu'elle soit une Fondation indépendante qui bénéficie aussi de subventions du privé car il y a des entreprises qui seraient parties prenantes pour la financer dans le cadre du mécénat. Mais, malgré de nombreuses demandes pour obtenir la révision du statut de la Biennale, rien n'a encore été fait à ma connaissance. Une assistance technique est en train d'être recrutée pour permettre au ministère de la Culture d'avancer sur ce dossier. La Biennale est bien connue en Europe comme en Afrique, elle pourrait vivre par elle-même si elle s'en donne les moyens. Elle ne peut pas dépendre uniquement de sources de financements extérieures, ce n'est pas sain et ce n'est pas soutenable. »*¹¹²

Une telle injonction peut aisément se justifier par l'importance du soutien financier de l'Union Européenne en faveur de l'organisation de la biennale. Force est de constater que l'action de l'Etat dans le contexte africain, pour la promotion de l'art, est beaucoup plus importante comparée au privé.

L'analyse de Dellicour rappelle les propositions faites, il y a douze ans par Thierry Raspail pour qui,

*« La biennale doit se constituer en association, de type 1901, avec un Secrétaire Général, véritable patron, nommé par le Ministre (de la culture), salarié de l'association. »*¹¹³

Dans le même rapport, T. Raspail rappelle les exigences liées à la gestion en régie directe ou en régie autonome. Dans son analyse, il soutient que la régie autonome présente des

¹¹² Dominique Dellicour, chef de la Délégation de l'Union européenne (UE) au Sénégal, a fait cette déclaration dans un entretien au journal *Le Soleil* du 08 mai 2013.

¹¹³ Thierry Raspail, *Rapport de mission sur le statut de la biennale de Dakar* du 19 au 23 février 2001- p.34

complexités gênantes pour le monde de la culture ; certains responsables culturels déplorent par exemple de devoir vérifier les contrats artistiques par le Ministère, la Préfecture ou de passer par le trésor Payeur pour tout acte non prévu sur une liste prédéterminée par la délégation de signature. Ils signalent également une augmentation démesurée de formalités administratives du passage de l'association à la régie autonome. La présentation du budget prévisionnel en régie direct repose sur des principes inadaptés au secteur culturel : les prévisions de recettes pour l'année suivante sont considérées comme une réalité, alors qu'une structure ne peut pas évaluer avec précision ses recettes futures (billetterie, subventions)

*« Du point de vue juridique, il manque des contrats clairs avec les responsables de l'exécution technique et des indications spécifiques sur les responsabilités du secrétariat Général. La biennale a d'ailleurs un statut inadéquat et, malgré l'implication de l'Etat du Sénégal à l'événement, les taxes douanières demeurent un obstacle institutionnel majeur au développement du marché de l'art africain. »*¹¹⁴

Cette remarque d'I. Pensa reste très discutable. Le manque de clarté des contrats de prestation de services ne peut pas être (s'il y a lieu) imputable aux responsables de la biennale. Deux raisons principales peuvent justifier les marchés de gré-à-gré pour certains services liés à l'organisation de la manifestation. D'une part, il est difficile de maîtriser les contours du budget de la biennale tant les réajustements sont nombreux, d'autre part, l'environnement juridique des affaires et les lenteurs administratives ne peuvent permettre des contrats dont le respect des termes sera garanti.

De quelle inadéquation souffre le statut de la biennale ? Le Secrétaire Général de la biennale jouit d'une liberté lui permettant de mener à bien sa mission. Aucun des deux précédents Secrétaires Généraux¹¹⁵ de la biennale depuis n'a fait état de carences sur la spécification des responsabilités qui l'incombaient.

Pour Mamadou Sangoné Mbaye du *Collectif des Artistes et Acteurs Culturels* et pour la majorité des artistes que nous avons rencontré, ces remarques ont un effet pervers sur les ambitions du Dak'art, qui consistent entre autres, à élargir les possibilités de promotion des

¹¹⁴ Iolanda Pensa, La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement- Thèse de 3^e cycle - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2011, 341 p

¹¹⁵ Il s'agit de Rémy Sagna (1992-1998) et de Ouseynou Wade (2000, 2013).

artistes africains faiblement représentés au niveau des grands événements artistiques internationaux et de participer à la conceptualisation d'instruments théoriques d'analyse et d'appréciation de propositions artistiques.

Quoi qu'il en soit, le Dak'Art se bonifie avec le temps en notoriété tout en cherchant à combler ses insuffisances et corriger ses errements. De la Guilde congolaise des Arts Populaires, fondée en 1952 par l'artiste français Pierre-Romain Desfossés à la biennale de Dakar, en passant par les biennales du Caire et de Johannesburg, que d'initiatives qui justifient, certes différemment et selon les époques, les besoins de visibilité de la création artiste africaine à l'intérieur même du continent. La pertinence des initiatives est certes indéniable, mais elles se meurent en voulant à tout prix réaliser des objectifs dont l'étude de faisabilité, au cours du temps, tend vers l'approximation. Cédric Vincent¹¹⁶ en fait l'écho dans un article qui répertorie un nombre important de manifestations artistiques sur le continent qui, si elles ne sont pas éphémères, sont restées à l'état de projet.

Sous un autre angle, celui purement esthétique, la biennale de Dakar fait l'objet de plusieurs critiques. Les sélections de la biennale de Dakar ont soulevé beaucoup d'objections. L'une des biennales les plus critiquées a été celle de 2000.

D'abord la pertinence de la sélection et l'objectivité sur le choix des œuvres primées ont été fortement décriées.

« Sur plus de 350 dossiers d'artistes africains soumis au jury international, seuls vingt ont été choisis avec la particularité d'être tous des œuvres d'installateurs. Ce qui n'a pas manqué bien sûr de susciter des interrogations sur la composition du jury, sur l'avenir de Dak'Art, sur les critères de sélection. Et l'on est bien fondé à se demander l'utilité du qualificatif "africain" pour une Biennale de l'art qu'un jury veut faire passer comme toutes les autres. »¹¹⁷

L'option qui consiste à vouloir satisfaire tout le monde a créé un certain nombre d'approximations et d'insuffisances qui ne pouvaient être passées sous silence par la critique objective. La Biennale ne dispose pas d'un lieu physique à proprement dire, un site qui peut centraliser toutes les expositions. La partie dite « In » correspondant à la sélection officielle

¹¹⁶Cédric Vincent, Une biennale sous le chapeau. Notes pour une histoire des biennales absentes ou inachevées, In *Africultures* n°73, pp 156-157.

¹¹⁷ Iba Ndiaye Diadji, *Dak'art vaut mieux que 2000*, in *Africultures*

ne bénéficie pas d'un espace capable d'accueillir un grand nombre d'œuvres, et dans leur diversité.

Les critiques sur les dysfonctionnements sur la Biennale de Dakar sont dans l'ensemble fondées. Au-delà des remarques susmentionnées, elle apparaît un peu trop élitiste pour la plupart des artistes. La dépendance vis-à-vis du Fonds Européen de Développement révèle une certaine fragilité de l'institution.

L'importance de l'appui financier de l'Union Européenne peut valablement justifier son injonction mais pas de la manière dont l'a fait sa Représentante.

Face à ses insuffisances et lacunes, l'idée de la création d'une entité indépendante semble toutefois pertinente pour juguler définitivement ce problème.

Sous un autre registre, la dimension artistique de par son aspect purement esthétique, semble perdre de sa valeur, vu ce qui est présenté d'habitude comme étant la sélection officielle.

3 Soutien et financement.

3.1 Financement national.

3.1.1 Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture

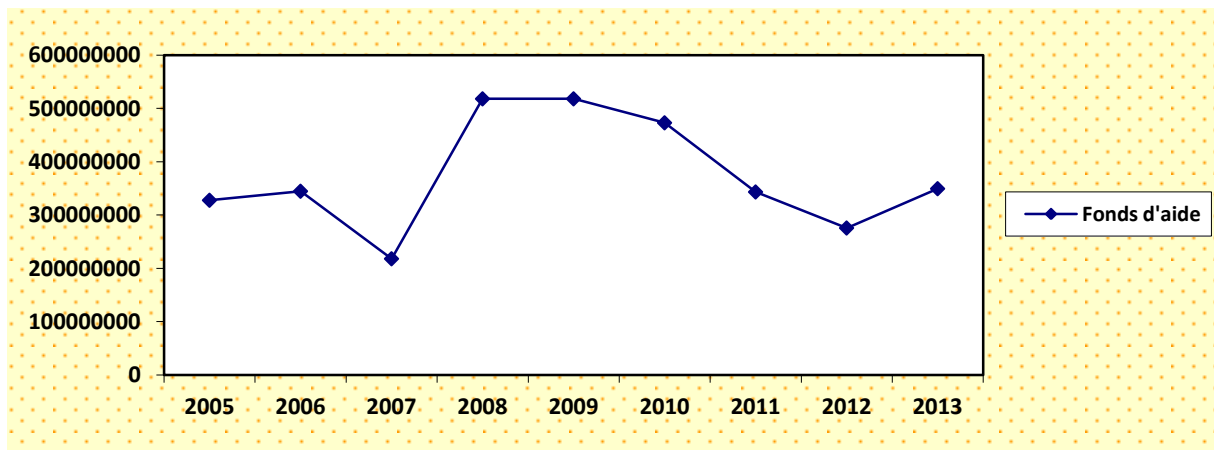
On ne peut plus dire aujourd'hui que le fond d'aide aux artistes et au développement de la culture assure pleinement le rôle qui a valu sa mise en place en 1978 par le décret n°78-300 du 12 avril 1978. Ce fonds est alimenté par des subventions du gouvernement sénégalais. Il est passé de 35 000 000 F CFA¹¹⁸ en 2002 à 349 364 000 F CFA en 2013. Cette évolution montre l'intérêt grandissant du soutien étatique à l'endroit des artistes et de la création.

Cependant les critères d'attribution ne semblent pas convaincre beaucoup d'acteurs et même certaines autorités du ministère de la culture en charge de sa gestion. Les artistes installés dans la région de Dakar ont apparemment un accès beaucoup plus facile à ces subventions que leurs homologues qui se trouvent dans les régions. Youssou Ndour, alors ministre du tourisme et de la culture (mars 2012 – septembre 2013) faisait état de cette discrimination entre la capitale et les autres régions. Il a soutenu à cet égard lors d'une visite à Mbour dans la région de Thiès qu'il fallait mettre fin à cette injustice en apportant des ruptures dans la manière de gérer ce fonds. Il avait souhaité que la gestion de ce fonds soit faite dans la démocratie, l'écoute et la transparence.

Année	Budget ministère de la Culture	Fonds d'aide	Galerie Nationale	Biennale	Village des Arts
2005	5 075 647 000	327 674 000	56 000 000	174 758 000	7 000 000
2006	4 887 281 000	344 565 000	42 000 000	174 758 000	15 000 000
2007	5 728 871 500	217 926 000	60 000 000	174 758 000	11 876 000
2008	9 610 910 500	517 926 000	60 000 000	174 758 000	6 413 000
2009	14 927 703 760	517 926 000	47 820 000	174 758 000	6 413 000
2010	21 221 970 680	472 926 000	60 000 000	174 758 000	4 559 250
2011	8 194 204 830	343 221 000	45 000 000	131 068 500	4 410 500
2012	10 483 000 000	275 627 740	42 300 000	123 204 860	4 409 000
2013	6 858 977 500	349 364 000	47 000 000	273 204 000	4 409 000

¹¹⁸ 1 euro = 655, 9 franc cfa

Tableau n°5: Montants globaux des crédits alloués au Fonds d'aide dans le budget du ministère de la Culture de 2005 à 2013- Sources Ministère de la Culture



Graphique : Evolution des allocations au fonds d'aide de 2005 à 2013

Selon le Directeur des arts, une révision des textes à ce niveau est en cours. Il urge de clarifier les conditions d'attribution de ces aides. Une mise sur pied rapide d'un programme structuré en fonction des différentes catégories des arts est une nécessité. Les allocations doivent être fondées sur les enjeux et les besoins particuliers de chaque catégorie d'artistes.

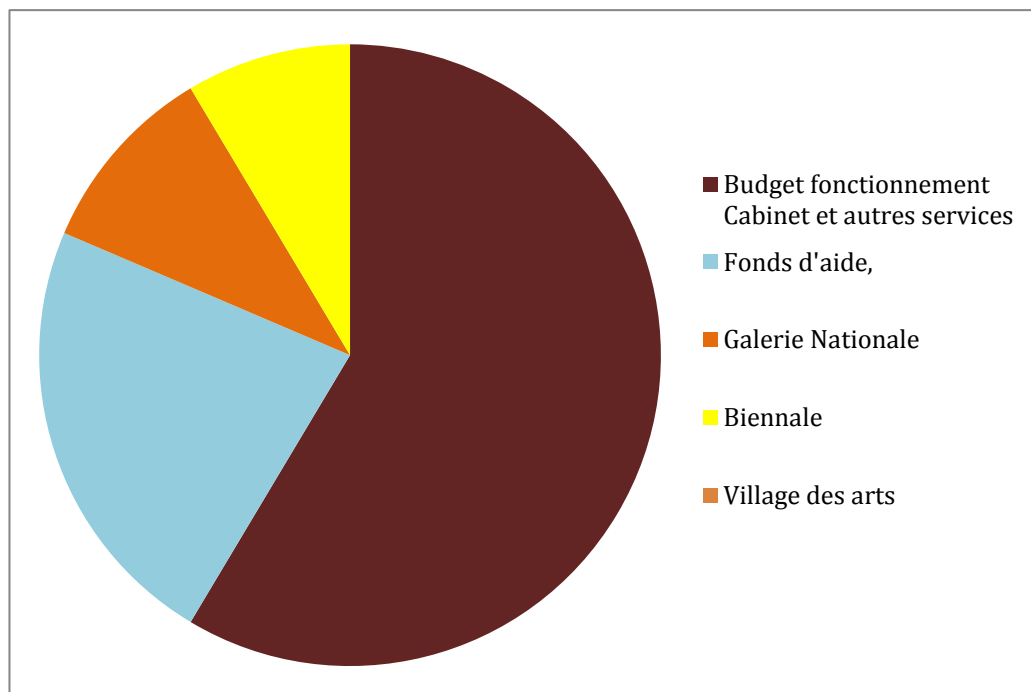


Diagramme n° 1 : Répartition budget du ministère de la culture de 2005 à 2013

Dans ce diagramme, la part réservée aux arts plastiques c'est-à-dire la contribution du fonds d'aide à la circulation des artistes mais surtout des œuvres d'art reste très limitée. Le fonds ne finance pas la mobilité des artistes. Celle-ci qui donnerait l'opportunité aux artistes de participer à davantage de rencontres et expositions internationales. C'est par ce fonds que l'Etat acquiert le plus souvent les œuvres de son PPAE. Bien que sa mission soit louable, il doit être doté d'un budget à la hauteur de ses ambitions. L'augmentation du budget se justifie au regard des enjeux multiples de la création contemporaine. Il s'agit notamment du bouillonnement que connaît aujourd'hui le champ artistique en termes de diversification des productions, de besoins grandissants ou de complexité des échanges entre acteurs. C'est pourquoi, nous pensons qu'il est impératif que les subventions ne soient pas octroyées à tout va comme une assistance obligatoire de l'Etat mais plutôt envisagées objectivement en termes d'accompagnement, de prime ou en fonction du potentiel de réussite des projets.

A côté des financements indirects, l'Etat acquiert directement des œuvres pour le compte de son Patrimoine Privé artistique par le biais de ce fonds. Cependant, il doit systématiquement décentraliser et spécifier le financement public dans le domaine de la culture. Il s'agit par exemple de constituer à partir du fonds d'aide, des fonds régionaux d'art contemporain. Cet engagement pourrait bien s'inspirer à cet effet, du cas français en la matière afin que son impact puisse être mieux appréhendé. Les méthodes d'attribution de ce fonds serait objective, plus efficiente et son impact mieux apprécié par les acteurs. Chaque centre culturel régional accroîtrait ainsi son implication dans les activités artistiques au niveau local dans la mesure où il est sensé être bien outillé pour mieux la valorisation des potentialités et des spécialités régionales.

3.1.2 Loi du 1%

Dix ans avant la mise en place du Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture, le Sénégal s'était doté de la loi n°68-02 du 04 Janvier 1968. Cette loi préconise d'associer la création artistique dans l'édification de bâtiments publics ou qui bénéficient d'un apport du public. Elle indique clairement que dans son article premier que,

*« tout projet de construction et d'équipement d'un bâtiment public financer en totalité ou en partie par le budget de l'Etat, d'une collectivité locale ou d'un établissement recevant du public, tels qu'un hôtel, un grand magasin, une salle de spectacles, un complexe touristique, devra lorsque la dépense prévisible dépassera 20 millions de francs CFA, comporter un programme de décoration artistique ».*¹¹⁹

Le montant du projet artistique est de 1% du coût total des travaux. Ce qui lui vaut la dénomination de « loi du 1% ».

La loi du 1% constitue une véritable ouverture pour le marché de l'art au Sénégal. Il est malheureusement regrettable qu'elle n'a pas produit les effets escomptés, malgré les dispositions réglementaires mis en place dans ce sens. Il s'agit notamment du décret n°68-07 du 09 Janvier 1968 qui fixe les modalités d'application et du décret n°76-1021 du 14 Octobre 1976 qui confère à la Division des monuments et sites historiques, la mission de veiller à son application. On retiendra que les exemples d'application de cette loi du 1% restent rares et limités. On peut citer entre autres, le Complexe King Fahd, le siège de la BCEAO à Dakar et le Stade de l'Amitié.

Pour A. Sylla, la non-application de la loi est imputable au Ministre de la culture et aux artistes eux-mêmes. Il faudrait aussi déplorer le manque de mécanismes clairs et maîtrisables par l'ensemble des acteurs. Des pays comme la France en ont fait une disposition légale. Il serait intéressant de s'inspirer du modèle français quant aux mécanismes mis au point.

La communauté artistique sénégalaise a été impliquée en 2007 dans la phase de finition des échangeurs routiers dont le maître d'ouvrage fut l'Agence nationale de l'organisation de la conférence islamique (ANOCI). Des travaux de décoration ont été réalisés par les artistes dont les projets étaient retenus. Ce partenariat entre l'ANOCI et les artistes a été diversement apprécié. Les sommes jugées faramineuses en rétribution des travaux accomplis

¹¹⁹ Abdou Sylla, op. cit., p

ont suscité beaucoup de remous au sein de la population. A. L. Coulibaly en a fait l'écho dans de ses ouvrages en citant quelques exemples.

*« La décoration du giratoire située à hauteur du quartier Fenêtre Mermoz et celle du Pont de la Mosquée ont ensemble coûté la somme de 112 000 000 de F CFA. Soit une moyenne de 55 000 000 F CFA par ouvrage. La décoration du giratoire de la Mosquée de la Divinité a coûté 53 000 000 de F CFA. Ce petit monument situé en face la Mosquée surmonté d'un petit monticule en plâtre a coûté un total 53 000 000 F CFA. Il y a lieu de croire que les artistes qui ont eu la chance d'avoir été choisis pour participer à la décoration des ouvrages de l'ANOCI ont fait de bonnes affaires. »*¹²⁰

Le cas de Kalidou Kassé avait défrayé la chronique. Il a été contraint de rétrocéder l'argent¹²¹ perçu pour une fresque réalisée dans la salle d'attente de la gare maritime du Port autonome de Dakar.

Nous avons tenté de montrer que ces deux exemples ont diversement été analysés et commentés par la presse et l'opinion publique en dehors de toute référence à la loi du 1%. Il n'est pas possible d'avancer l'idée d'une quelconque obsolescence de cette loi. Elle est plutôt ignorée par la grande majorité des Sénégalais. Dès lors, elle doit faire l'objet d'une vaste campagne d'information, afin qu'elle puisse représenter au maximum les intérêts des artistes. On pourra toujours espérer avec A. Sylla, qu'il y ait de fortes probabilités que la loi du 1% trouve enfin un début d'application dans les prochaines années. Les autorités ministérielles abondent eux aussi dans le même sens.

3.1.3 La Biennale de Dakar

Elle est la face la plus visible du mécénat public au Sénégal. Cette manifestation est une valeur sûre dans le rayonnement culturel du Sénégal sur la scène internationale. Elle a gagné en légitimité par sa constance et reste la référence en la matière en Afrique pour tout ce qui tourne autour de l'art contemporain.

¹²⁰ Abdoul Latif Coulibaly, *Contes et mécomptes de l'Anoci*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 102.

¹²¹ L'artiste a perçu 24 912 750 F CFA, plus que 1% du coût global de l'ouvrage qui est de 1 600 000 000 F CFA. En principe, il empocher 16 000 000 F CFA selon la Loi.

Dés 1974, l'Etat Sénégalais s'était engagé dans un vaste programme de promotion de l'art contemporain produit par ses artistes à travers le monde. Il a initié, institué et organisé toutes les activités relatives aux expositions à l'extérieur du pays, l'obligation d'organiser la réception de l'art étranger prenait de plus en plus forme. Marc Chagall fut exposé à Dakar du 18 mars au 18 avril 1971 ; Pablo Picasso du 6 avril au 6 juin 1972 ; Pierre Soulages du 29 novembre au 29 décembre 1974 ; Alfred Manessier du 28 mai au 27 juin 1976 ; André Masson du 1^{er} février au 8 mars 1980. Auparavant l'organisation du Festival mondial des arts nègres avait mobilisé d'énormes moyens humains, techniques, matériels et financiers.

La deuxième édition de ce genre organisée par le Sénégal à coûté, selon l'Inspection Générale d'Etat, la somme de quatre vingt treize milliards de francs CFA (93 000 000 000). Cette somme équivaut au montant des budgets cumulés du ministère de la culture de 2006 à 2014. Elle représente seize fois les budgets cumulés de toutes les éditions de la biennale de 1992 à 2010. Ces remarques liées aux dépenses dispendieuses pour l'organisation de certaines manifestations (Fesman) ne doivent pas occulter le mécénat public sénégalais qui offre de véritables opportunités aux artistes africains et sénégalais en particulier. L'autonomie financière de la Biennale est de plus en plus évoquée. L'implication grandissante des bailleurs et sponsors peut trahir l'indépendance de la manifestation quand on sait que pour leur pérennité, les biennales doivent se soustraire des influences qui, à la longue vont les plomber. Connin nous fait remarquer que,

« les biennales apparaissent, dans le paysage de l'art contemporain, comme des lieux de promotion de la création artistique qui échappent dans une certaine mesure aux lois du marché »¹²²

Il avance à cet effet deux raisons principales. La première est que l'initiative de ces événements relève des pouvoirs publics, ce qui leur assure une autonomie à l'égard de certaines ambitions privées. La seconde raison tient à la promotion de la diversité culturelle à travers les arts plastiques. La critique situe la Biennale dans un rapport de d'aliénation. Cet avis est partagé par Rasheed Araeen¹²³ et Iba Ndiaye Diadji qui pensent qu'une certaine subordination plus ou moins apparente de la Biennale vis-à-vis des modèles occidentaux est perceptible à l'occasion de certaines éditions.

¹²² Benoît Connin, op. cit., p.149.

¹²³

Le Sénégal, en développant un mécénat d'Etat dans le domaine des arts, a su se mettre en phase la charte de la Renaissance culturelle africaine adoptée le 24 Janvier 2006 à Khartoum au Soudan. Cette charte, dans le chapitre 3 relatif à l'aide à la création et à l'expression artistique, recommande aux Etats en son article 22 :

- la mise en place d'un cadre institutionnel approprié en vue de faciliter la créativité et l'expression artistique ;
- le soutien financier, technique et toute autre forme d'aide pour stimuler la créativité et l'expression artistique de préférence par la création de fonds nationaux pour la promotion de la culture et des arts.
- l'aide fiscale et les mesures incitatives, notamment la détaxation des biens et services culturels africains.

Tout ceci a un prix et les pouvoirs publics sénégalais ont tant bien que mal assuré leur rôle, du moins en ce qui concerne la Biennale de Dakar, bien qu'il soit accompagné dans cette tâche par beaucoup de partenaires, l'Etat du Sénégal a consenti beaucoup d'efforts dans le financement de la manifestation.

*« De par son mode de financement la Biennale de Dakar inscrit sa différence par rapport aux autres grandes manifestations artistiques africaines [...]. En effet, Dak'art répond une dynamique interne, à une demande exprimée et soutenue là où les Rencontres de la Photographie de Bamako sont un projet clés-en-main de la coopération culturelle française Culture-France ».*¹²⁴

3.1.4 Le mécénat privé

L'engagement du secteur privé en faveur de la création artistique dont l'une de ses finalités est la consommation des œuvres d'art peut être considéré selon deux niveaux. Le premier constitue l'investissement direct pour l'acquisition d'œuvres d'art. Il est en général du ressort des collectionneurs, des galeristes ou de particuliers. Le second est lié au financement ou soutien matériel et organisationnel à l'endroit des activités artistiques. l'un comme l'autre se rapporte au mécénat.

Le mot « mécénat » vient de Maecenas ou Mécène en français, du Romain Caius Cilnius Maecenas (vers -69 avant J.C. à – 8 avant J.C.), qui a consacré sa fortune au financement de

¹²⁴ Yacouba Konaté , op. cit., p.33

la création artistique (poésie principalement) pour asseoir l'autorité de son ami l'empereur Auguste. A partir de là, toute personne qui finance et soutient de manière désintéressée la création artistique est considérée comme un mécène de l'art.

Le mécène se distingue des autres bailleurs de fonds par son action relativement discrète même s'il lui arrive de divulguer son soutien à l'occasion. Il n'exige pas de contreparties pour son apport. L'activité soutenue par le mécène recouvre en général un intérêt public.

Plutôt incarné par de riches particuliers, le mécénat artistique est de plus en plus pratiqué par les entreprises.

Il y a certes des actions de mécénat artistique au Sénégal mais pas véritablement de mécènes au sens absolu du terme. Des collectionneurs, des amateurs ou des bienfaiteurs occasionnels soutiennent des activités artistiques à travers le parrainage ou sponsoring. Cependant, leur action n'est pas inscrite dans la durée et c'est le bénéficiaire qui en fait la demande. Par abus de langage, ils sont qualifiés de mécènes. Par contre, les entreprises s'intéressent davantage à l'art et n'hésitent pas à mener des actions spontanées pour soutenir telle ou telle manifestation par exemple. Beaucoup de partenaires de la Biennale de Dakar peuvent être considérés dans ce registre. Toutefois, ils poursuivent des objectifs d'image d'autant plus que tout soutien manifeste à l'art et à la création artistique renvoie implicitement à une image de prestige.

On évoque de plus en plus la mise en place prochaine d'une loi sur le mécénat privé au Sénégal en mettant en avant les avantages fiscaux qu'elle pouvait garantir. Il faudra le cas échéant mettre en place les mesures nécessaires pour que cette loi ne soit pas biaisée par des considérations illicites ou par certains abus.

Comme les particuliers mécènes, les entreprises mènent des actions de mécénat. Elles le font souvent à travers un statut particulier qui est celui de la fondation, censé garantir la vocation non lucrative de leurs interventions. Au Sénégal, les entreprises qui envisagent de telles initiatives, mettent souvent en place une fondation d'entreprise. Cette dernière doit bénéficier d'une reconnaissance d'utilité publique¹²⁵. Quelles soient reconnues d'utilité publique ou non les entreprises établies au Sénégal ont développé beaucoup d'activités qui rentrent dans le cadre du mécénat artistique.

¹²⁵ Dans les mêmes conditions qu'en France. Voir annexe 11.

La *Fondation Sonatel*, créée en 2002 s'investit dans la promotion des jeunes talents. Elle compte à son actif plusieurs réalisations dont la dernière date est l'exposition intitulée « A la rencontre de la jeune peinture sénégalaise » organisée en 2010.

La *Fondation SOCOCIM*, reconnue officiellement en 2010 a apporté sa contribution à l'organisation du FESMAN 2010 à Dakar en réhabilitant le bâtiment du Musée de l'IFAN retenu pour abriter l'exposition sur la Renaissance africaine.

Youssou Ndour, à travers sa Fondation du même nom, a soutenu financièrement l'édition de 2004 de la Biennale de Dakar en organisant une soirée de Gala dont les recettes ont été versées à l'institution.

La *Fondation Total*, portée sur les fonds baptismaux le 05 décembre 2012, projette de s'impliquer dans le mécénat artistique d'après ses responsables à l'occasion de la cérémonie de lancement de ses activités.

La banque *CBAO* (filiale sénégalaise du Groupe Attijariwafa Bank du Maroc) organise périodiquement des expositions dans ses locaux ainsi que des ateliers de création réunissant des artistes sénégalais et dans d'autres zones implantation du Groupe Attijariwafa Bank.

Le *Groupe AGF-Sénégal* (filiale sénégalaise des *Assurances Générales de France*) organise régulièrement des expositions dans ses locaux.

Eiffage-Sénégal a construit en 2008 dans les jardins de l'Alliance française de Ziguinchor une galerie réservée aux expositions des artistes plasticiens. Cette entreprise est particulièrement réputée par son mécénat artistique. Elle est sans doute la plus impliquée de toutes dans la promotion de l'art contemporain sénégalais.

Par ailleurs, les exemples de mécénat d'entreprise se sont développés un peu partout dans la sous-région. Le Nigeria et le Ghana ne font s'en doute pas moins que les autres pays de la CEDEAO, mais pour des contraintes de temps et de moyens, nous n'allons pas traiter ici l'état de la question dans ces deux pays. Par contre, un accès plus facile à l'information et aux documents sur les pays de l'Union Monétaire Ouest Africaine (UMOA) qui partagent le franc CFA et la langue française à l'exception de la Guinée-Bissau, permet de réaliser qu'en Côte d'Ivoire ou au Bénin par exemple, des fondations essentiellement consacrées à l'art contemporain en Afrique sont entrain de réussir leur pari.

En Côte d'Ivoire, la Fondation Charles Donwahi soutient les arts plastiques à tous les niveaux : de la création avec les résidences d'artistes à la circulation à travers l'organisation d'exposition. Avec un patrimoine bâti de 1 500 m² composé de salles d'exposition, d'une médiathèque, d'ateliers de création, d'une résidence d'artiste entre autres, cette fondation créée par la fille de C. Donwahi, se projette d'être une passerelle entre les artistes et le public en sortant la création artistique contemporaine de sa torpeur. Sur cette lancée, elle a organisé d'avril à juin 2008 une exposition intitulée « Passion secrète » et qui a réuni des artistes issus de différentes parties du continent.

Au Bénin, la Fondation Zinsou s'est distinguée par son ambition de préserver le patrimoine artistique africain. Après des années de collection d'œuvres d'art de tout le continent, la fondation a ouvert son musée le 11 novembre 2013 à Ouidah une ville côtière du Bénin connue pour son rôle durant l'esclavage. L'exposition inaugurale intitulée « *Focus sur la collection* » a réuni treize artistes de neuf nationalités.

Tous ces exemples permettent d'espérer un avenir meilleur dans les autres pays de la sous-région. Etant donné que le mécénat privé de particuliers ne s'est véritablement pas développé en Afrique de manière générale, le mécénat d'entreprises ou d'associations pourrait impulser des initiatives individuelles dans ce sens. L'Etat sénégalais, de Senghor à Wade, s'est toujours à toujours pris les devants, malgré quelques imperfections, pour accompagner l'évolution de la création artistique contemporaine.

3.2 La coopération internationale

Dès leur accession à la souveraineté internationale, les Etats africains ont développé avec les anciennes métropoles un système de partenariat multiforme. Cependant, le secteur des arts et de la culture a été délaissé au profit de l'économie, la politique et plus récemment de la sécurité. La tendance actuelle montre qu'une attention particulière est portée sur la problématique du financement de ce secteur.

*« En dix ans, les pratiques artistiques et leur financement se sont profondément modifiés sur le continent. Le développement de la coopération Nord-Sud y est pour beaucoup. De véritables circuits d'aide internationaux se sont mis en place, favorisant l'émergence d'artistes africains sur les scènes et marchés occidentaux de l'art ».*¹²⁶

Si l'on peut se réjouir des évolutions de la coopération culturelle bilatérale ou multilatérale au bénéfice des pays africains, il n'en demeure pas moins que les données statistiques sont insuffisantes pour une appréciation objective. L'Unesco s'était saisie du problème en recommandant aux Etats membres l'application de dispositions réglementaires pour la normalisation internationale des statistiques relatives au financement public des activités culturelles¹²⁷.

Le 04 novembre 1966 à Paris cette organisation définissait les contours de la coopération culturelle internationale à travers une Déclaration.

*« la coopération culturelle s'exercera au bénéfice mutuel de toutes les nations qui la pratiquent. Les échanges culturels auxquels coopération donnera lieu seront organisés dans un large esprit de réciprocité. »*¹²⁸

Dix ans plus tard le 26 novembre 1976, l'Unesco établissait une recommandation concernant l'échange international de biens culturels. Parmi les mesures recommandées figure la possibilité d'accorder une assistance financière supplémentaire aux institutions

¹²⁶ Ayoko Mensah « Où va la création artistique en Afrique francophone ? » In *Africultures* n° 69, l'Harmattan, Paris, 2007, pp.3-7.

¹²⁷ Voir annexe 10.

¹²⁸ Article 8 de la Déclaration.

culturelles ou de réserver une partie de l'assistance financière à cette fin, afin de faciliter la mise en œuvre des échanges internationaux.

La coopération culturelle internationale est une donnée à géométrie variable. Les différentes sphères de la culture ne jouissent pas toutes de la même considération et du même traitement. En Afrique, chaque pays met en exergue les secteurs culturels qui lui paraissent les plus aptes à garantir son rayonnement culturel international.

Par exemple au Mali, ce sont les Rencontres africaines de la photographie de Bamako qui occupent le devant de la scène.

Le Bénin a créé son Festival international du théâtre du Bénin.

Le Marché des Arts et du Spectacle Africain (MASA) est une image de marque culturelle de la Côte d'Ivoire.

Le Burkina Faso est connu pour son Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou.

Le Dak'Art est la fierté du Sénégal pour ce qu'est de l'art contemporain.

Toutes ces manifestations culturelles ont la particularité de postuler à l'assistance internationale en s'appuyant sur les accords de coopération culturelle internationale. L'appui financier à l'organisation de ces manifestations est la meilleure illustration de cette coopération. Toutefois, l'assistance technique et matérielle peut dans certains cas constituer une priorité.

Au Sénégal, l'essentiel de la coopération culturelle dans le secteur des arts plastiques, principalement l'art contemporain, était inscrit dans les programmes d'activités des centres culturels européens et américains ou les organes qui en ont la charge.

Le centre culturel français¹²⁹ avec sa galerie « la Galerie 39 », inaugurée le 1^{er} février 1980, lors du vernissage de l'exposition d'André Masson, était la plaque tournante des expositions d'art contemporain à Dak'Art. Le centre culturel américain, le British Council, le Goethe institut, le centre culturel espagnol offrent tous un appui technique et matériel aux artistes de passage ou résidentiels au Sénégal.

¹²⁹ Actuel Institut français de Dakar.



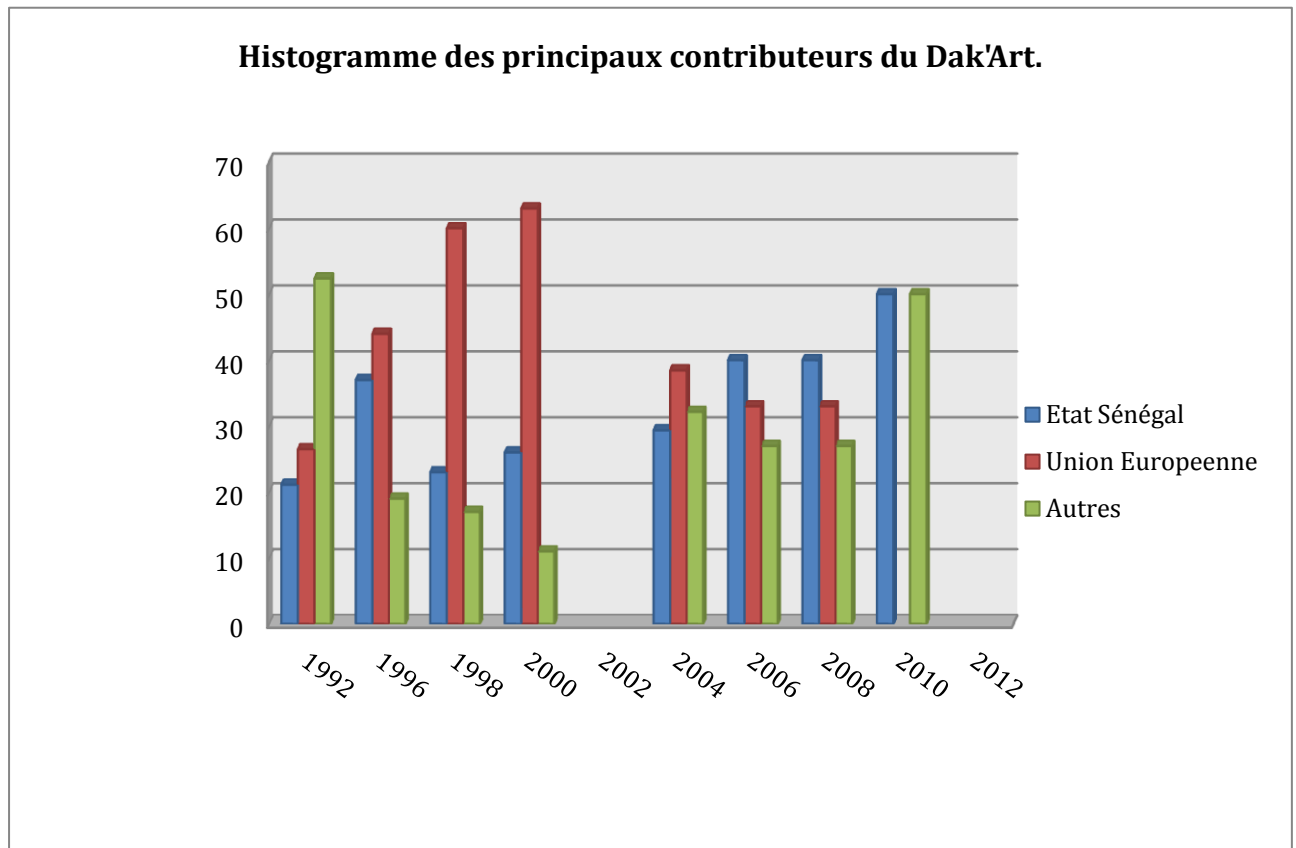
Fig. 17-Dominique Zinkpè, *Taxi Taf Taf* -, l'installation dans la cour de l'Institut Français de Dakar, 2002.

L'association Africalia, créée en 2001 et déléguée par la Coopération au développement belge, s'est investie dès 2002 auprès de la Biennale. Elle a été un partenaire privilégié de la revue nationale *Afrik'arts* dès sa création en 2005. L'Organisation Internationale de la Francophonie fait partie des contributeurs de *Dak'art*. en 2006, *les participations cumulées de Cultures France d'une part et de l'OIF d'autre part plafonnent à 14% du budget de l'édition de la même année.*¹³⁰

Avec l'avènement de la Biennale, consacrée à l'art contemporain en Afrique en 1992, l'assistance financière des principaux bailleurs de fonds a migré vers l'organisation de la

¹³⁰ Yacouba Konaté, *op.cit.* , p.32.

manifestation. Ainsi l'Union Européenne devient le premier partenaire financier de la Biennale de Dakar depuis sa création en 1992 à travers le Fonds Européen de Développement (FED). Le montant total des subventions allouées aux différentes éditions de la Biennale de 1992 à 2008 est à la hauteur de la contribution de l'Etat au Sénégal (voir ci-dessous).



L'Association française d'action artistique (AFAA) s'est remarquée dans la promotion du design africain à l'image de l'exposition « Design Made in Africa », une sélection d'œuvres de 31 designers africains, organisée au Centre de design de l'Université du Québec à Montréal (UQM) du 12 janvier au 26 février 2006. L'AFAA et Afrique en création ont mis en place depuis 2003 le programme « visa pour la création » qui soutient la mobilité internationale des artistes africains en proposant des résidences artistiques en France et à l'intérieur du continent africain.

L'Union Economique et Monétaire Ouest Africaine (UEMOA) qui regroupe les pays d'Afrique de l'Ouest qui partagent le franc CFA, fait partie des partenaires privilégiés du Dak'art qui lui a dédié un prix.

A l'image du programme « visa pour la création », l'association « Art Move Africa » (association pour la mobilité des acteurs et créateurs artistiques en Afrique) offre des bourses de mobilités pour favoriser les échanges entre artistes professionnels de l'art et opérateurs culturels. AMA est née de la collaboration entre le Young Arab Theatre Fund (YATF) et la Fondation Ford en 2005.

L'association dispose d'une plate-forme de mobilité virtuelle dénommée « Mobility Hub Africa », les bourses qu'elle accorde dans le domaine des Arts virtuels ne représentent que 19% des projets subventionnés entre septembre 2005 et décembre 2011. Il faut reconnaître en plus que AMA est depuis 2011 dans une phase moins dynamique. L'attractivité d'AMA s'est amenuisée à cause du déficit de communication et du fait que l'association est très loin de sa cible. La répartition géographique du continent en cinq zones d'intervention (Afrique de l'Ouest, Afrique de l'Est, Afrique du Centre, Afrique Australe et Afrique du nord) n'est donc pas assez pertinente.

Au-delà des avantages et des opportunités qu'elle offre aux artistes, au-delà du soutien indispensable à des organisations et manifestations artistiques, la coopération culturelle internationale présente des limites et des effets pervers. Elle ne saurait satisfaire aux besoins croissants de mobilité des artistes et de leurs productions, ni relever l'immense défi d'optimiser à long terme les échanges entre institutions culturelles. Son action reste limitée et très dépendante du *YATF*.

Comme *AMA*, on assiste de plus en plus à une dépendance accrue des manifestations artistiques en Afrique aux subventions extérieures. Cet état de fait mène inexorablement à un déficit de stratégies permettant aux structures bénéficiaires de s'adapter aux nouvelles situations. Aux termes des contrats de partenariat, beaucoup de programmes artistiques disparaissent. En 2010 les responsables de la Biennale de Dakar ont su juguler le retrait de la participation de l'Union Européenne au financement de la neuvième édition du Dak'art.

Chapitre deuxième :

**La circulation des œuvres d'art en tant que facteur
d'intégration culturelle en Afrique de l'Ouest.**

1. Migrations physiques et mutations esthétiques

1.1 Circulation d'éléments artistiques et l'idée d'un patrimoine culturel commun

Pathè Diagne dans son ouvrage, *L'Ouest africain culturel* ainsi que Bohumil Holas dans *Civilisations et arts de l'Ouest africain*, et d'autres ont remarquablement analysé les rapports entre l'espace géographique de l'Afrique de l'Ouest et la dispersion en son sein d'éléments culturels (langues, pratiques artistiques, rites, ...) et leurs variantes.

Diagne s'est appesanti sur les legs, les dynamismes internes et les influences externes. Holas quant à lui oriente son étude sur la dimension artistique des pratiques sociales. Il découle de ces deux analyses, que les rapports établis selon les différentes situations et les épisodes de l'histoire ont concouru à la formation de l'espace ouest-africain en tant que territoire culturel homogène dans son ensemble, grâce à d'évidentes continuités culturelles. Ces dernières sont le fruit d'articulations en migrations humaines et transferts d'éléments culturels, évolutions de l'espace et organisations sociales, situations économiques et systèmes d'échange entre autres.

Aujourd'hui, en dehors des défis économiques à relever, le débat tourne autour d'aspirations politiques et de revendications identitaires précisement sur la base de ce fond commun qu'est l'unité culturelle de l'Afrique de l'Ouest. Cette unité est de plus en plus instrumentalisée quand il s'agit d'évoquer les opportunités et la nécessité de construire l'intégration sous-régionale.

Le tandem « culture et intégration » a inspiré la littérature africaine depuis sa naissance. Il sert d'argument de communication lors des rencontres internationales où l'on débat sur l'avenir du continent. Des voix s'élèvent de plus en plus contre cette instrumentalisation du fonds culturel commun et de ses limites.

Les configurations nées de la colonisation et le développement des particularités de chaque pays après les indépendances, sont plus présents et plus perceptibles que nos expériences communes et notre mémoire partagée. Même s'il existe une volonté de reconstruire un projet politique commun, à l'image des thèses que défendait Cheikh Anta Diop dans son ouvrage, *Les fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique Noire* (1974), même si

nous nous reconnaissons les uns dans les autres, il faut passer par des actes concrets afin d'aboutir à un véritable recouvrement de notre fond culturel commun.

La culture semble être le « parent pauvre » des préoccupations et efforts politiques consentis par les pouvoirs publics en Afrique pour mettre le pari du développement des Etats au diapason de la mondialisation. Les questions culturelles sont plus considérées sous l'angle de l'évènementiel qu'à tout autre chose.

Les industries culturelles devant participer à l'émergence de nos économies pour l'accroissement des échanges de biens et services culturels sont inexistantes voire rares et le cas échéant ne sont pas considérées au même pied d'égalité. Par exemple, les industries musicales et cinématographiques sont mieux subventionnées que des structures de production et diffusion des œuvres (excepté le cas de la Biennale pour le Sénégal) si bien que l'intégration culturelle africaine ou sous-régionale est en soit un processus à plusieurs vitesses.

L'intégration par le biais de la musique est beaucoup plus perceptible que celle avec les œuvres d'art contemporain. Pour toutes les raisons qui précèdent on est tenté de penser avec Iba Der Thiam que c'est aux artistes de s'interroger sur l'évolution actuelle et future de la création artistique contemporaine, de faire connaître leur appréciation de la place que leur création plastique doit occuper dans les questions relatives à l'intégration culturelle des différentes parties du continent.

Avant de voir si l'art contemporain produit et diffusé dans la sous-région présente les caractéristiques d'un patrimoine artistique ouest africain commun nous traiterons de cas susceptibles d'argumenter cette hypothèse. A cet effet, l'exploitation très étendue et diversifiée des signes Adinkra, l'utilisation généralisée du pagne tissé Manjack par les femmes à l'occasion des cérémonies mais aussi son intégration dans la production d'œuvre d'art contemporain (design textile), paraissent être deux exemples pertinents. Ils sont tous les deux communs à des communautés qui ne partagent pas aujourd'hui ou qui n'ont jamais partagé les mêmes origines géographiques à l'intérieur de l'espace ouest africain. Leur dispersion géographique et leur exploitation actuelles sous-entendent un héritage commun partagé, fruit d'interférences et de mutations communautaires.

Nous nous intéressons d'abord à la circulation intra-communautaire de ces éléments culturels avant d'aborder la question sous l'angle intercommunautaire. La circulation qui

engage les activités individuelles telles que l'artisanat d'art serait aussi une piste intéressante de même que l'utilisation de ces éléments dans la création artistique contemporaine. .



Fig.18- Photo d'Otumfuo Osei Tutu, né le 6 mai 1950, 16e roi Asantehene du Royaume de Ashanti. Baafuor Ossei-Akoto

Le peuple Akan de la Côte d'Ivoire et du Ghana peut se prévaloir d'un héritage culturel commun dont les signes *Adinkra* en sont une partie. Ces signes sont des productions artistiques spécifiques à la communication symbolique et sont originellement identifiées en pays Akan dans la majeure partie du Sud du Ghana et le quart Sud-Est de la Côte d'Ivoire.



Fig. 19- Photo de la façade principale d l'ambassade du Ghana aux Etats-Unis décorée avec des signes Adrinka .

La création des signes Adinkra est attribuée aux Ashante du Ghana et au peuple Gyaman de la Côte d'Ivoire. Selon l'une des variantes de l'histoire de ces signes, le terme « Adinkra » provient de « dinkra » qui signifie se séparer, se quitter. Le pagne du même nom évoque d'ailleurs le deuil. Ces signes graphiques sont inspirés soit par la nature, l'homme, les situations sociales et politique, la philosophie, l'histoire ou les croyances religieuses du peuple Akan.

«Aujourd'hui, les tissus adinkra sont utilisés pour une grande variété d'activités sociales. Outre son usage sacré, il est également utilisé pour

*fabriquer des vêtements pour des occasions spéciales telles que les festivals, mariages, cérémonies de baptême et des rites d'initiation.»*¹³¹











Signe	Symbole	Signe	Symbole
	suprématie de Dieu		bravoure, courage, et valeur
	présence de Dieu		capacité d'adaptation
	humilité, force et sagesse		ténacité
	immortalité et endurance		avancement et progrès
	prudence		force et autorité

Tableau n° 6 : Quelques signes *Adinkra* et leurs symbolisation.

Le pagne tissé *Manjack* est historiquement localisé, selon une perception généralisée, en Guinée-Bissau. Mais dans la réalité, la technique de tissage actuellement utilisée par les tisserands *Manjack* y est introduite par les colons portugais au 16^e siècle durant la traite négrière, avant que le pagne *Manjack* ne connaisse son rayonnement dans la sous-région.

¹³¹ Kofi Adu Manyah, *Parlons Twi- Langue et culture*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 127.

Selon l'artiste peintre Veronique Picart¹³² qui travaille sur le pagne *Manjack* depuis quatorze ans :

*« La présence de tissage Manjack en Afrique de l'Ouest remonte au 16^e siècle. A l'époque de la traite négrière des Iles du Cap-Vert, les tisserands Manjacks captifs encadrés par les portugais adoptèrent les évolutions techniques en cours en Europe. Sur leur métier rudimentaire, ils modifièrent par l'ajout de lisses supplémentaires leur système d'ornement et se mirent au travail avec l'aide d'un artisanat tireur de lacs ».*¹³³

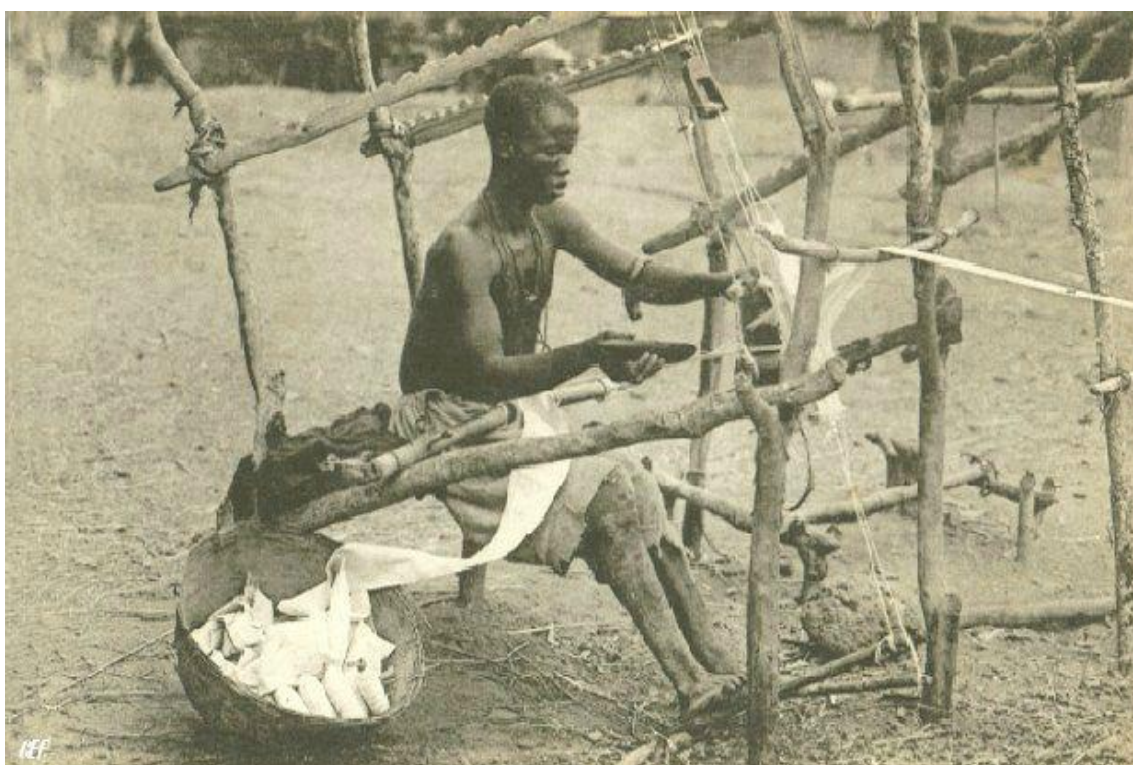


Fig. 20 - Tisserand manjack dans son atelier de confection à l'air libre en Guinée Bissau.

Ce pagne dénommé « blènj » par les *Manjacks*, communément appelé au Sénégal « Seru njaago » est localement produit par les tisserands *Manjacks* qui peu à peu ont délocalisé

¹³² Cette artiste d'origine française est connue au Sénégal sous le nom de Maï Diop. Eprise des symboles des pagnes Mandjak, elle a décidé de créer son propre atelier de tissage nommé à st- Louis du Sénégal où elle vit et travaille depuis 1998.

¹³³

leur activité leur activité dans les pays voisins de la Guinée-Bissau que sont le Sénégal et la Guinée Conakry. On retrouve aussi ces producteurs de pagnes en Gambie.

Le pagne *Manjack* a une utilisation cérémoniale et rituelle, de la naissance à la mort. Le succès que le pagne tissé *Manjack* a rencontré lui a valu d'être très exporté en dehors des frontières portugaises de la Guinée-Bissau. C'est ainsi qu'il est commercialisé en Casamance, à Dakar, jusqu'à St-Louis. Les motifs sont restés ceux des portugais mais ils ont évolués au gré des rencontres et des commandes. Les pagnes faits au Sénégal ont une tournure particulière.

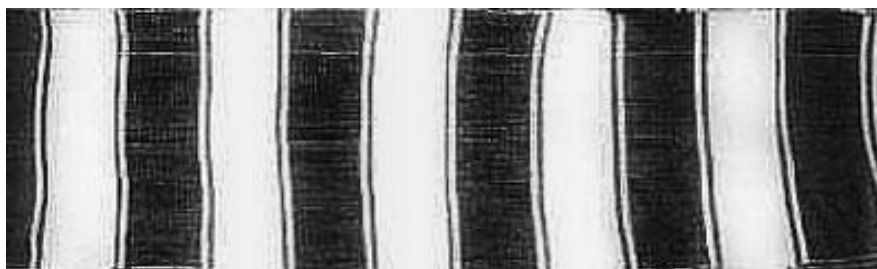
Les femmes sénégalaises, lors de commandes, imposent leurs préférences sur les motifs et les couleurs. En Guinée-Bissau, les femmes commandent d'autres pagnes avec d'autres couleurs, souvent en noir et blanc. Les motifs géométriques sont venus pour la plupart des portugais qui ont introduit une étoile à huit branches issue du monde musulman. En effet, les pagnes *Manjack*, préalablement produits au Cap-Vert, témoignent de l'insertion de motifs ornementaux arabo-andalous. La croix de l'ordre du Christ qui était l'ordre duquel venaient les navigateurs portugais est très présent dans le pagne tissé *manjack*. On retrouve aussi des figures animalières qui seraient introduites par les missionnaires pour les besoins de leurs enseignements.

Le métier de tisserand est pratiqué par les membres des communautés *Al Pulaar*, *Sérère* et même *Ouolof*. Cependant, le tisserand *Al Pulaar* est le mieux distingué par rapport aux tisserands des autres communautés. Toutefois, son pagne n'a pas rencontré le succès du pagne *Manjack*. Le pagne *Al Pulaar* est plus sobre et à d'autres attributs. Si l'on trouve des similitudes au niveau des motifs, c'est parce que techniquement, le tissage a inspiré à peu près les mêmes figures.

Le dynamisme de la circulation d'éléments culturels comme les œuvres artistiques, à l'intérieur de la communauté est lent. Cependant, les échanges sont bien structurés dans la mesure où les producteurs de ces éléments culturels et leurs destinations sont prédéterminés dans les conditions qui régissent l'organisation sociale de la communauté. Comme dans le cadre de l'art de la cour où les œuvres sont produites pour la royauté, la circulation des productions, du champ de création à celui de la réception est motivée par leur usage cérémoniel.

Le renouvellement des éléments culturels à l'intérieur de la communauté est un rythme très lent. Le contraire fragiliserait les mythes et les dogmes qui doivent être consolidés par souci de conservation. Par exemple chez les Manjacks, les rites funéraires sont encore pratiqués selon les mêmes normes. La production artistique qui accompagne ces manifestations rituelles n'est pas soumise ici à de grandes mutations. On retrouve à peu près les mêmes attributs des pagnes mortuaires depuis fort longtemps, dont K. Mendès et M. Malherbe décrivent l'utilisation à l'occasion du rite d'habillement du mort appelé *bètiëman* et du rite d'interrogation, *ùcùaspôôm*. Ce pagne tissé appelé « *Kelenj Kafaagu* » se décline sous trois formes : le *Kafangu*, le « *Kanjand* » et l'*Utiëm*. Nous sommes ici dans un circuit de production et de diffusion d'avant rencontre coloniale où ces pagnes étaient intégrés comme tous les éléments culturels traditionnels à un processus de fonctionnalisation des pratiques artistiques. Ils ne sont ni des produits strictement et exclusivement esthétiques en marge du processus social, mais des éléments de perpétuation de ce processus.

kafaan:



kanjand:



Utiëm:



Fig. 21 - Trois variétés de pagnes mortuaires Manjack

Les pagnes tissés *Manjack*, à l'instar des signes *Adinkra* sont des productions artistiques spécifiques et localisées en fonction de leur identité qui à travers la circulation dans l'espace et dans le temps, se retrouve ici au Sénégal ou ailleurs en Afrique de l'Ouest et au-delà et identifiées comme étant effectivement des productions d'une communauté donnée dans l'espace ouest africain n'en fait pas un patrimoine commun à toutes les communautés d'Afrique de l'Ouest. Nous ne pouvons que l'envisager au sens de notre hypothèse à savoir que les pagnes Manjacks peuvent être reconnu en tant que patrimoine artistique ouest africain et dans lequel on puiserait pour donner des spécifications locales et particulières.

L'idée de partage d'un patrimoine commun à travers la circulation d'éléments culturels comme ces productions artistiques est avérée et vérifiable. On peut dater chronologiquement leur utilisation en remontant le temps et expliquer les évolutions liées aux phénomènes d'interférences culturelles en ne perdant pas de vue que le processus de création de ces éléments culturels est lent et complexe. Leur manifestation, usage et appropriation peut subir des modifications au fur et à mesure que les communautés se développent, rencontrent des aléas et sont en proie à des mutations, d'ordre social, économique ou organisationnel. Aussi important que soit la dispersion géographique de l'élément culturel (pagne Manjack, signe Adinkra). Toute indication d'appartenance à une communauté tient compte de la localisation originelle de la communauté. Ainsi on retiendra que le pagne Manjack est originaire de la Guinée-Bissau aussi longtemps que sera son utilisation dans une autre localité, il en est de même pour les signes Adinkra du Ghana ou pour le Bogolan du Mali.

La circulation intercommunautaire élargit le champ de mobilité géographique d'une production artistique. Cette dernière, même si elle conserve son aspect forme, a tendance à perdre, en dehors de son territoire originel, sa valeur symbolique et fonctionnelle dont elle peut faire l'objet suivant le contexte social, historique ou géographique. L'adoption nouvelle d'une production artistique est fonction de l'intérêt que cela présente pour la communauté réceptrice mais aussi des motivations de la communauté porteuse de ces valeurs culturelles artistiques.

La communauté réceptrice s'engage à adopter les productions d'ailleurs sur la base d'un certain nombre de critères. Soit l'élément artistique est suffisamment intéressant en termes

de valeurs esthétiques, éthique ou morale pour intégrer le patrimoine artistique de cette communauté réceptive, soit les efforts à déployer pour assimiler l'élément artistique ou sa production sont moindres, vu les similitudes existantes entre les deux communautés. A l'origine, les signes Adinkra étaient utilisés dans la communication visuelle. Même si des mutations formelles interviennent dans la re-création de ces signes, au niveau de la communauté réceptrice, la connaissance de leurs sens et de leurs significations n'est plus une exigence.



F. ig.22- Production artisanale de pagnes décorés avec des motifs adinkra dans le village de Ntonso, Ghana-2009

Les *Manjack* et les *Mancagn* sont deux communautés culturelles très proches et originaires du même pays, la Guinée-Bissau. La proximité entre les rites mortuaires de ces deux communautés peut présager une hybridation des attributs esthétiques et symboliques de leurs pagnes mortuaires. S'il arrive qu'une pratique artistique Manjack disparaisse, ses vestiges pourraient être retrouvés chez les Mancagn. Cette disparition dont on parle ici peut être assimilé à une dissipation d'éléments artistiques de la communauté culturelle Manjack peut intervenir si, sans avoir abandonné ses pratiques, elle n'éprouve pas le besoin de les manifester dans la mesure où la réceptivité sera nulle dans une situation d'interférence, de rencontre ou d'intégration. Dans un contexte favorable à leur re-création par une autre communauté, ici les Mancagn, les éléments artistiques se seront pas pour autant un patrimoine artistique Mancagn.

Il existe aujourd'hui des ruptures et des modifications du processus traditionnel de transmission intercommunautaire ou intra-communautaires d'éléments artistique, les principes incarnés par ces mutations gravitent autour des conditions et motivations actuelles de la création artistique contemporaine. Le propre de l'art contemporain, c'est l'individualisation de tous les comportements en rapport avec l'art contemporain. La démocratisation des pratiques artistiques autour de l'art contemporain conduit aujourd'hui à des emprunts ou références éléments artistiques appartenant ou non à une communauté ou un individu.



Fig.23- Owusu-Ankomah, *Mouvement n° 33*, *Mouvement n° 39*, 2004, Acrylique sur toile, 190 x 250

Les sens et significations des signes adinkra et la symbolique du pagne manjack ne peuvent être validés que dans les pratiques des communautés culturelle desquelles ils viennent. Toute exploitation en dehors de ce cadre de référence satisfait des goûts esthétiques particuliers et n'a qu'une valeur formelle. Ainsi donc, le pagne manjack ou le signe adinkra dans une œuvre d'art contemporain, ne peut par sa seule présence la valeur artistique de l'œuvre. l'art contemporain fait abstraction dans ce cas de l'appartenance socioculturelle pour déterminer la valeur d'une œuvre.

1.2 Identités et mutations esthétiques.

1.2.1 La question de l'appartenance socio-ethnique.

La diversité culturelle peut être considérée comme le dernier rempart de la mondialisation caractérisée par cette tendance à l'uniformisation des systèmes d'échange, de production ou de consommation à l'échelle mondiale. C'est là que réside tout l'intérêt de la convention sur la production et la promotion de la diversité culturelle (Paris, UNESCO, 2005) qui dans ses objectifs, souhaite, reconnaître la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteur d'identité, de valeur et de sens (Article premier). Mais pour parler de diversité culturelle, il faut à priori que les différences culturelles, quel que soient, puissent être non seulement proclamées mais aussi consolidées ; que l'identité soit érigée en une valeur non pas de repli, mais en une affirmation de particularismes desquels se nourrirait l'inter-culturalité.

Nous démontrions précédemment la possibilité pour une production artistique de recouvrir les valeurs de patrimoine culturel commun. Autrement dit c'est à travers la circulation dans l'espace et dans le temps, que la production artistique, traditionnelle en particulier établisse des liens de proximité entre la communauté à tel enseigne qu'on puisse parler de fonds culturel commun à ses communautés.

Patrick Chamoiseau rappelait dans son article¹³⁴ l'indissociabilité des artistes, de manière générale, à une culture, une société, dans la mesure où leur art reflétait les urgences de leur communauté. Vu sous cet angle, la création artistique serait inhérente à l'appartenance à une identité non pas singulière mais plutôt collective de l'artiste. Cette conviction de Chamoiseau est portée par Ben Vautier qui décline, de manière assez maladroite, la personnalité de l'artiste noir, fondamentalement liée à sa négritude et à son ethnie. Selon Ben,

*« un artiste noir ne cherchera pas à imposer une personnalité à l'occident, mais être original à partir de sa négritude, de son ethnie et que les différences qu'on observe entre artiste porte la marque des identités culturelles. Ainsi Tapiés et Miro, qui, peuvent longtemps, ont fait figures de représentants d'une Ecole de Paris, revendiquent aujourd'hui leur identité catalane. »*¹³⁵

¹³⁴ Voir page 9

¹³⁵ Voir <http://www.ben-vautier.com> .

Les analyses précédentes viennent alimenter le débat sur l'africanité de la production artistique. Pour certains, l'art contemporain africain par essence, serait justement ce qui est né de tout ce que l'on pourrait considérer comme les fondamentaux africains avec une pratique et un regard extérieur. Pour ceux-là, l'art contemporain dit africain serait une continuité logique de l'art traditionnel en Afrique.

L'africanité n'est pas la seule valeur culturelle opposable à l'esthétique de l'art contemporain créé par les Africains. Les identités religieuses sont au cœur du débat et des mutations esthétiques de l'art traditionnel en Afrique.

L'art traditionnel est une des valeurs de l'identité culturelle d'une communauté ou de l'individu, basée sur un héritage commun. Peut-on parler en ces termes de l'art contemporain ? Elle n'est pas un produit dans lequel la communauté elle-même se reconnaît à priori valide la production et l'accepte pour l'adoption. L'art contemporain exclut la communauté du processus de création alors que dans l'art traditionnel, la communauté, même s'il ne participe pas au processus de l'élaboration de l'œuvre, régule la création en tant que destinataire et lui donne sens, c'est à dire son identité. L'africanité serait-elle cette identité, du moins par le passé ? Est-elle un fonds culturel commun aux Africains par lequel on peut justifier l'art dit contemporain africain ?

« La réponse à ces interpellations de la production artistique est à chercher à deux niveaux. D'abord au niveau de l'évolution socio-historique qui est partie de l'art nègre pour aboutir à un art africain contemporain (...). Le second niveau permettra ensuite de couvrir ce qu'apportent les nouvelles technologies dans l'identité des arts africains »¹³⁶.

Le débat sur l'art africain de la production contemporaine est de moins en moins intense et n'intéresse plus la problématique de la circulation et de la réception des œuvres d'art. Ce concept a prévalu le temps des revendications idéologiques de la négritude de Senghor et été exploitée par certains artistes pour marquer l'ancrage de leur création dans des valeurs identitaires socio-historiques et socioculturelles des communautés ou des catégories sociales africaines dont ils sont issus. Même s'il est vrai comme le souligne I. D. Ndiaye,

¹³⁶ Iba Ndiaye, *Propos esthétiques*, p. 72.

qu'« *il est impossible de parler des mutations en cours dans les arts d'Afrique, sans se reporter auparavant à ce qu'on peut appeler leurs identités d'hier* ». ¹³⁷

Le dynamisme de l'art contemporain par la volonté de recouvrir un héritage négro-africain qui n'a pas connu l'unicité malgré les convergences esthétiques entraînées par la circulation de productions artistiques est moins évident, le destin de l'art contemporain en Afrique s'est détourné de l'africanité dans la mesure où les revendications identitaires ont laissé la place à de nouveaux paradigmes qui sont l'altérité et l'inter culturalité. L'africanité, comme le panafricanisme, en tant que concept militaire est,

« une valeur historique et politique. En faire une valeur esthétique remarquable, c'est passé à côté d'une inventivité artistique contemporaine qui se pense au monde et engage l'humanité. » ¹³⁸

L'africanité en tant qu'outil conceptuel qui permet d'appréhender ce qu'est commun aux africains, ne permet pas d'expliquer les mutations dans le champ artistique contemporain.

Déjà bien avant les indépendances en Afrique, dès que les mots "Art" et "Afrique" se trouvent juxtaposés, les esprits se trouvent entraînés vers les masques, les statuettes ou l'époque de l'art nègre. Le discours qui prônait la solidarité au sein du monde noir et l'intérêt exotique que l'occident conférait à la production artistique africaine, et cela jusqu'au début des années 80, n'ont cessé d'entretenir l'étiquette "art africain".

Si le débat sur l'africanité de la création artistique africaine reste posé, il ne s'intéresse guère à sa diversité. Pour les artistes autodidactes producteurs de l'art touristique, ce débat ne se pose pas à leur niveau. L'affirmation de leur africanité s'impose aujourd'hui comme un facteur puissant de la présence de valeurs culturelles africaines dans leur production. Des valeurs de non repli sur soi-même mais d'ouverture au monde. L'identité africaine reste une garantie de leur existence face au nivellement culturel du monde contemporain. Ils méritent plus de considération, puisqu'ils exercent une fonction suffisamment importante dans la construction de la culture nationale. Cependant, leurs créations sont de plus en plus subordonnées aux goûts des acquéreurs : une condition d'existence de l'art touristique. Le destin des artistes populaires peut être aussi lié à cette subordination de leur production à l'africanité. Chéri Samba de la république démocratique du Congo exerce un

¹³⁷ Iba Ndiaye, *Propos esthétiques*, p. 72.

¹³⁸ Kossi Efoui, cité par Sylvie Chalaye, *Africulture*, n°41, 2011

art resté proche de la pratique populaire, de la peinture de rue, de l'art de la vie quotidienne. Joëlle Busca dit à propos de son travail que:

« ...ce qui séduit le public occidental est ce mélange de naïveté, de scènes réputées typiquement africaines, de commentaires drolatiques de la vie sociale, de personnages aux caractères et attributs outranciers. Les traits du dessin sont exagérés, la technique hybride, le discours innocents et sentencieux, de quoi satisfaire notre goût pour les productions marginales et la communication. Mais ces peintres de la comédie humaine finissent par ne plus être que des illustrateurs, des fabricants d'images soumis, non à l'obsession d'un artiste, mais à la nécessité de répétition, des formes, des sujets, de l'esprit, surfaces brillantes et réfléchissantes ; leurs peintures produisent un effet sensationnel »¹³⁹

Dans cette mouvance, beaucoup d'artistes revendiquent eux-mêmes leur détachement par rapport à toute catégorisation relative à l'africanité, vue non sous l'angle des origines mais plutôt sous l'aspect esthétique des productions. Ces artistes font face aujourd'hui à la tâche difficile de trouver un équilibre entre leur héritage culturel et les perspectives de la création contemporaines. Les propos de Bruce Clarke, d'Ernest Dükü et Iba Ndiaye, qui ont en commun des origines africaines, que nous reportons ci-après témoignent largement du rejet de la critériologie d'africanité :

Bruce Clark : *« J'ai été élevé en Angleterre où mes parents étaient exilés, mais on a toujours gardé des liens avec l'Afrique du Sud. Physiquement, je pouvais passer pour un Anglais, mon identité n'était pas écrite sur mon visage. Par contre, si j'avais été Noir avec la même histoire, ça aurait été différent. C'était moins l'exil pour moi que pour eux parce que j'étais blanc – mais leur "africanité" était renforcée par leur couleur de peau. Formellement, mon travail ne correspondait ni à une école ni à l'autre. Je faisais référence à l'Afrique du Sud notamment politiquement mais pas à l'art sud-africain. Parce que je cherchais les moyens plastiques de parler de l'Afrique du Sud, il est logique qu'il y ait beaucoup d'éléments qui rappellent ce pays dans mes tableaux mais ce sont des références, pas des éléments formels. Le lien avec*

139

mes origines est présent dans mon travail, mais de façon plus intellectuelle que formelle. »¹⁴⁰



Fig. 24- Bruce Clarke, né en 1959, à Londres



Fig. 25- Bruce Clarke, *Dialogue avec l'ange*, aquarelle et collage sur papier, 2004



Fig.26- Bruce Clarke, *Dialogue avec l'ange*, aquarelle et collage sur papier, 2004.

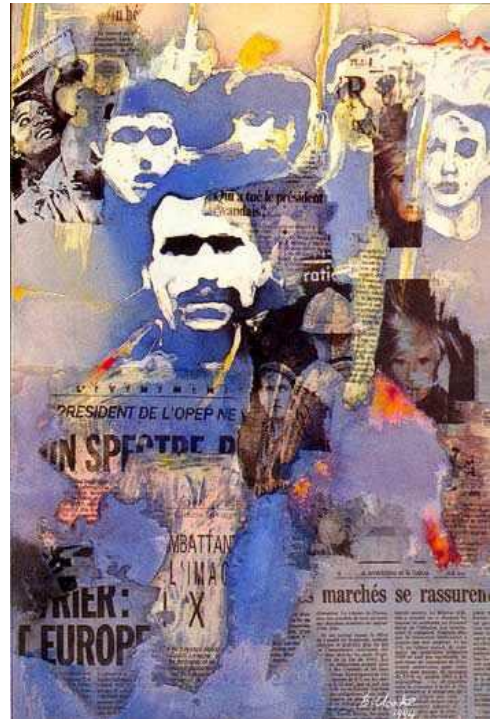


Fig.27- Bruce Clarke, *Qui a tué le président rwandais ?* aquarelle et collage sur papier 1994.

¹⁴⁰ Bruce Clark dans un entretien avec Virginie Adriamirado, « Arts plastiques : de l'identification à la négation "Etre né quelque part..." », in *Africulatures* n° 41, 2007

Ernest Dükü : « *Le regard de l'Autre fonctionne avec son imaginaire et en ce qui concerne mon travail, les gens cherchent toujours à y découvrir une dimension rituelle qui n'existe pas. Le grand public a tendance à considérer les œuvres réalisées par des artistes africains comme la continuité d'une forme d'artisanat que l'on ne peut pas inscrire dans un courant de l'histoire de l'art. Il va s'intéresser au matériau, mais bien souvent ne se posera pas la question de savoir s'il y a une thématique, une démarche artistique qui se dégage de l'œuvre. Je comprends cet intérêt pour le matériau, mais ce n'est pas là le sens de mon travail. C'est là qu'intervient la reconnaissance de l'artiste en tant que tel. Bien souvent, on réduit le travail des artistes africains à leur matériau sans considérer leur démarche. Chaque fois, on a refusé, même pour les artistes majeurs, de mettre en avant cette expression-là. Lorsqu'Ousmane Sow a exposé sur le Pont des Arts, toute la presse s'est focalisée sur son "alchimie secrète" et finalement très peu de gens ont parlé de sa démarche artistique. Le succès de cette exposition aurait pu permettre d'ouvrir une fenêtre sur la situation de la création issue du continent africain et de sa diaspora, mais il n'en a rien été. Au bout du compte, est-ce que ce n'est pas une façon de faire comme s'il n'y avait pas de création, mais seulement un travail sur la matière ? »¹⁴¹*



Fig. 28 - Ernest Dükü,
né en 1958 à Bouaké.



Fig. 29- Ernest DÜKÜ, *Oiseau CHAM*
krévol attitude. techniaue mixte. 2003

Iba Ndiaye :

¹⁴¹ Ernest Dükü Entretien avec Virginie Adriamirado, art. cit.

« L'africanité, on la porte en soi. Je ne me la pose pas comme un dogme. Elle ne me pèse pas, elle est en moi, je la véhicule, je la vis. Je ne me demande plus ce qu'elle est, ce qu'elle doit devenir. Non. Elle se transformera naturellement ; chaque Africain la transporte en soi. Il ne faut pas qu'il se questionne sur son existence ou inexistence car s'il le fait, cela veut dire qu'il ne la possède pas. C'est la sûreté de savoir qu'on est africain qui fait que cette africanité n'est pas un problème. Pour moi, elle n'existe pas. Elle est en moi »¹⁴²

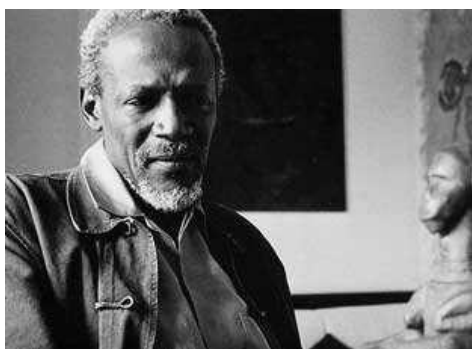


Fig.30- Iba Ndiaye est né en 1928 à Saint Louis du Sénégal, décédé à Paris en 2008.



Fig. 31- Iba Ndiaye, *Tabaski*, huile sur toile, 1970.

¹⁴² Ndiaye Djadji, Iba, *Propos Esthétiques*, Ed. Abdou Sylla, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 25.



Fig. 32- Iba Ndiaye (1928-2008)-, *Le Cri*, 1987

On peut retenir que la plupart des artistes contemporains africains n'ont pas besoin de revendiquer leur africanité. Par exemple, il serait inutile de chercher dans les œuvres du sculpteur Ousmane une quelconque africanité mis à part certains de ses thèmes qui s'inspirent des réalités africaines. Ses sculptures se détachent de toute esthétique négro africaine Il en est de même pour Viyé Diba avec le style "kangourou". On ne peut plus considérer ces artistes du continent africain sous le seul angle de leur origine, mais par la singularité de leurs œuvres qui participent indiscutablement à une histoire mondiale des arts.

b- Les identités religieuses

Une partie des mutations esthétiques intervenues dans la création contemporaine, en rapport avec la circulation des œuvres d'art est sans doute liée à l'affirmation de plus en plus forte des identités religieuses. Les religions surtout révélées, ont développé chacune son art pour asseoir son enseignement et favoriser son expansion.

Comme ce fut le cas au moyen âge en Europe où l'art, surtout la peinture et la sculpture était un moyen privilégié pour en soigner les dogmes de la religion surtout à ce qui ne savaient pas lire. D'où l'expression selon laquelle la peinture était la « Bible de l'illettré »¹⁴³.

Jean-Loup Amselle rappelle que « Islam, dans sa pénétration en Afrique de l'Ouest à partir du Xe siècle a d'abord gagné les cours des souverains puis infiltré les zones rurales, introduisant ainsi un nouveau clivage identitaire entre les sociétés musulmanes et les sociétés païennes. C'est une opposition fondamentale, qui a redistribué les cartes identitaires. Les gens se définissent autrement. Aujourd'hui, la religion a retrouvé ce rôle de définition identique avec le choc entre deux fondamentalismes islamique et chrétien. »¹⁴⁴

La tendance semble s'inverser. Les autorités religieuses (hormis dans l'architecture) ne commandent plus, comme dans le passé les œuvres d'art religieux. Le développement de cet art tient à l'engagement d'artistes qui cherchent à véhiculer leurs convictions religieuses à travers la diffusion de leur création. Il faut noter que les références identitaires aux religions transcendent les appartenances aux valeurs culturelles africaines telles que l'africanité.

Charlys Leye et d'autres artistes défendent une inspiration basée sur les signes africains mais aussi de la religion musulmane. Il intègre à la fois son patrimoine islamique et africain dans son travail. Le critique d'art Iba Ndiaye Djadji qualifiait le résultat de son travail comme,

« une architecture de signes, de symboles plastiques, qui nous invite à nous rapprocher de l'œuvre jusqu'au millimètre près pour sentir le matériau et

¹⁴³ Patricia Esquivel, op. cit., p.50

¹⁴⁴ Jean-Loup Amselle, « Marqueurs identitaires » entretien, courrier de la Planète – www.courrierdelaplanete.org/79/.

communiquer avec les écritures multimillénaires parfois personnalisées, parfois reproduite dans leur aspects originel. »¹⁴⁵

Cet artiste dont les créations sont résolument ancrées dans l'ésotérisme et la calligraphie entre les pratiques incarne les nouvelles identités africaines, sénégalaises en particulier ou le syncrétisme entre les pratiques traditionnelles et la foi aux religions adoptées par les Africains.

Yellimane Fall, un artiste qui fait de la calligraphie arabe, d'expression negro africaine est très peu connu des sénégalais alors que son travail rencontre un succès considérable sur le plan international, surtout aux Etats-Unis. On peut qualifier de paradoxale cette situation dans la mesure où la pratique religieuse qui est au cœur des occupations des sénégalais devrait ouvrir la voie du succès à cet artiste qui de plus compose ses œuvres avec des caractères arabes pour écrire le Ouolof. La raison de ce manque de succès au plan national peut s'expliquer par le désintérêt des musulmans à l'égard des arts plastiques et l'interdiction de la figuration humaine par l'Islam. L'artiste en défendant le pouvoir de l'image dans la société, interpelle sur la question de l'autonomie de l'art par rapport à la conduite religieuse. Esquivel soutient à ce propos que :

« Toute œuvre qui porte l'empreinte trop marquée des conventions religieuses, ne mérite pas ce nom (Œuvre d'art) parce que l'art n'y a pas été souverain, mais simplement un auxiliaire de la religion qui imposait ses représentations choisies plus pour leur valeur symbolique que par souci de la beauté »¹⁴⁶

Ce débat peut être posé autrement dans des pays où coexistent, en plus des deux principales régions révélées, plusieurs croyances traditionnelles. Nous pensons notamment aux pays du Golfe de Guinée où les religions traditionnelles sont encore très présentes. Par exemples, au Nigéria, les sculptures de Susanne Wenger ne sont dénuées ni leur sens artistique ni de celui de la religion yorouba. Ces deux valeurs sont dans une sorte de symbiose qui donne à ses représentations une place dans les traditions religieuses yorouba et dans les expressions artistiques contemporaines. Le travail de S.Wenger est largement apprécié grâce à sa démarche originale.

¹⁴⁵ WWW. Xibaaru.com /54417

¹⁴⁶ Lessing cité par P. Esquivel, p.54.

« Susanne Wenger avait été épaulée dans sa lutte par les artistes Yoruba du "Nouvel Art Sacré", mouvement qu'elle a fondé au début des années 1960. Pour protéger la forêt et la rivière déesse Osun qui la traverse, elle a recréé avec ses compagnons temples et sculptures qui peuplaient le sanctuaire végétal. C'est ainsi qu'a vu le jour un style totalement nouveau, tout à la fois contemporain et profondément enraciné dans la vision Yoruba du monde et de la nature. »¹⁴⁷



Fig.33- Susanne Wenger, *Shokpona*, le dieu Yoruba de la variole. Sculpture fantastique en béton

¹⁴⁷ Osun Osogbo, la forêt et l'art sacrés des Yoruba, Film documentaire de Pierre Guicheney
– HDVPrésentation sur son site, rubriques Films : <http://pierre-guicheney.com>, 2008 – 52 minutes

2. L'art contemporain et la question de l'intégration culturelle sous-régionale.

2.1 Exemples d'initiatives sous-régionales en faveur de la diffusion de l'art contemporain.

La diffusion de l'art contemporain en Afrique de l'Ouest connaît une nouvelle impulsion grâce à un entrepreneuriat culturel de plus en plus présent. En plus des politiques culturelles nationales exécutées par les ministères en charge de la culture, beaucoup d'initiatives en cette faveur sont mises en œuvre dans la sous-région. Il subsiste cependant des insuffisances quant à leur portée nationale et leur visibilité internationale. On peut citer quelques rares exemples comme la Biennale de Dakar, en tant que manifestation et le nouveau musée d'art contemporain de Ouidah au Bénin qui sont de véritables succès.

L'instabilité politique et économique est un contexte défavorable à l'épanouissement de la création artistique, mais aussi de la diffusion des œuvres d'art ; depuis les indépendances, l'Afrique de l'Ouest est minée par des tensions de toutes sortes. Des pays comme le Libéria ou la Sierra-Leone, où sont originaires respectivement Leslie Lumeh et John Gota bien connus sur le plan international, n'ont pas de politiques culturelles nationales prenant en compte l'art contemporain, et ne disposent pas d'infrastructures qui lui sont dédiées. Les initiatives dans ce domaine sont privées et soutenues parfois depuis l'étranger. La Gambie, la Guinée Conakry, la Guinée Bissau sont à peu près dans le même cas même si les centres culturels occidentaux présents dans les capitales contribueront à leur manière à la production de l'art contemporain produit sur place.

Un autre écueil à la diffusion de l'art contemporain dans la sous région relève du choix portant sur la promotion du patrimoine artistique traditionnel, statique du reste, au détriment de l'art contemporain beaucoup plus dynamique. Les raisons apparentes de ce parti pris tournent autour des ambitions liées au rayonnement culturel international notamment l'attractivité touristique qui oblige la construction de musées et centres nationaux ou régionaux d'art et d'artisanat traditionnels.

Vues de l'extérieur, ces initiatives, de par leur planification et leur exécution semblent répondre aux objectifs poursuivis. Cependant, à y voir de plus près elles présentent des événements qui se manifestent par des confusions et des contradictions tel ce qui est convenu d'appeler le paradoxe sénégalais. Le Sénégal, qui a été depuis Senghor, aux avant-postes de la promotion de l'art contemporain en Afrique, ne dispose pas d'une

infrastructure pouvant abriter l'Ecole Nationale des Arts ; les œuvres du Patrimoine Privé Artistique de l'Etat souffrent de leur condition de conservation et de leur confinement. Il est urgent de leur trouver une structure qui puisse les accueillir tel un musée d'art contemporain pour pouvoir les présenter au public à travers des expositions temporaires. Le Sénégal n'est pas un cas isolé. Sans se focaliser sur l'état actuel de la diffusion de l'art contemporain en Afrique de l'Ouest, nous mettons en évidence des exemples d'initiatives et de démarches qui ont impacté la diffusion de l'art contemporain dans la sous-région. A l'instar du Sénégal, l'un des pays où les pouvoirs publics se sont engagés très fort en faveur de la promotion des arts plastiques est bien le Nigeria. Cependant, la politique culturelle du pays s'était particularisée de celle du Sénégal par la façon dont elle a été mise en exécution de l'indépendance et bien après. La guerre de sécession (1967-1970).

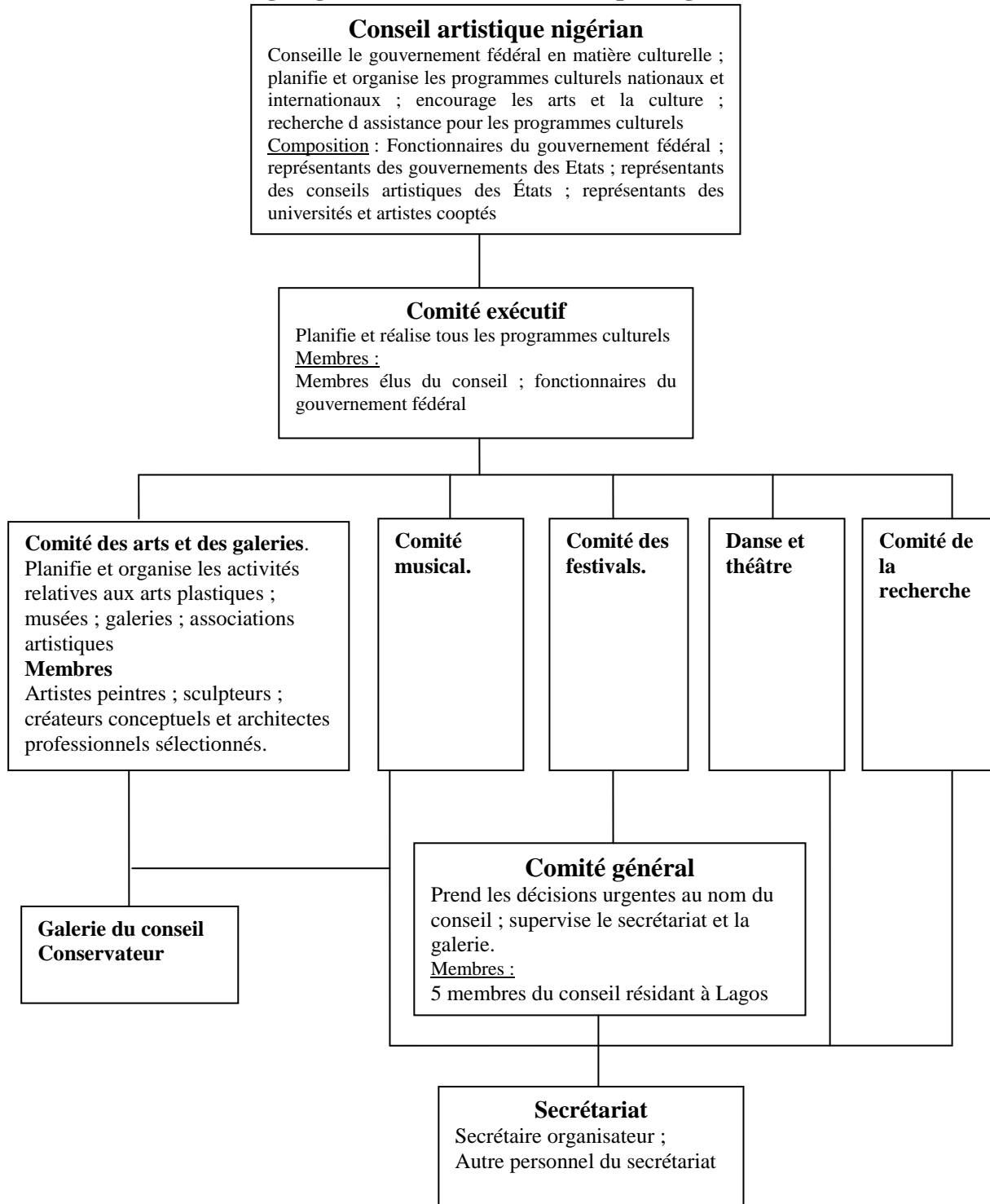
En effet le pays ne disposait pas de ministère de la Culture. Chaque ministère planifiait son propre programme culturel. La politique culturelle, au niveau national était sous la responsabilité partagée des Ministères Fédéraux de l'Information de l'Education, des Affaires extérieures et de celui du Commerce et de l'Industrie. Selon la réputation des charges, le Ministère de l'Education s'occupait des expositions d'art¹⁴⁸, organisations artistiques, des musées, des monuments et des manifestations culturelles qui étaient préalablement organisées par le Conseil Artistique Nigérian créé en 1959 (voir organigramme). Mais des rivalités entre le Sud et le Nord du pays ne vont pas tarder à survenir. Une organisation avec les mêmes visées fut créée à Kaduna : La Sociale Culturelle du Nigeria. A. Apter nous apprend que :

*« Lorsque le Conseil Artistique Nigérian fut fondé en 1959 durant la période de l'indépendance du pays, pour promouvoir la littérature, les arts visuels et du spectacle du Nigeria, de même que les festivals et autres manifestations culturelles, la région du Nord répondit avec sa propre Société Culturelle Nigériane basée à Kaduna. Les deux entités vont représenter chacun de son côté l'Etat, et organiser distinctement des programmes culturels et festivals artistiques annuels, avant de fusionner après 1967, lorsque le régime Gowon divisa le pays en douze États. »*¹⁴⁹

¹⁴⁸ Le Ministère organise des expositions concours à l'intention de tous les écoliers du pays afin de les sensibiliser aux enjeux de la création contemporaine.

¹⁴⁹ Andrew Apter, *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, The University Chicago Press, Chicago, 2005, p. 46.

Organigramme du Conseil Artistique Nigérian



Dans cette fusion, suite au contexte politique mais aussi à de difficultés organisationnelles et financières, la Société Culturelle Nigériane va léguer ses responsabilités au Conseil Artistique Nigérian.

Sur le plan des infrastructures, la société des Arts et humanités du Nigeria, fondée en 1963, avait pris l'initiative de créer un musée d'art moderne. Ce projet tomba à l'eau à cause de la guerre de sécession.

Auparavant, le Conseil Artistique Nigérian avait organisé en 1960 une exposition commémorant l'indépendance du pays. S. O. Ogbechie nous dit que cette exposition n'avait pas manqué de soulever des divergences à propos de l'organisation de l'exposition, tel que relaté dans un rapport sur l'événement d'Ulli Beier pour le compte du Conseil. Ces divergences étaient provoquées par Benoît Chukadibia Enwonwu dit Ben, conseiller artistique du gouvernement nigérian.

« Le rapport de Beier relate une impression de médiation du discours postcolonial sur l'art contemporain nigérian. Enwonwu était en désaccord avec l'approche organisationnelle car il ne voulait pas que l'art contemporain nigérian soit présenté comme dans une exposition générique des arts et de l'artisanat autochtones. Il a également montré que l'exposition de l'indépendance a été organisée comme les expositions coloniales britanniques, dans le style des Exposition universelles. »¹⁵⁰

A partir de cette exposition, chaque année, la Société des artistes nigériens organise à travers le pays des expositions d'art dans le cadre de la fête de l'indépendance. De son côté, Le Mbari Club organisait de nombreuses activités culturelles dans les capitales régionales.

Actuellement, le Nigeria dispose comme musée d'envergure nationale et internationale du Nigerian National Museum, créé en 1975 par Kenneth Murray et consacré à l'art traditionnel. Il existe des initiatives privées dans ce domaine comme le musée Ulli Beier établi dans la ville d'Oshogbo. L'une des institutions consacrées à l'art contemporain au Nigeria serait sans doute la national Gallery of Art. Elle est créée en 1993 et mise sous la tutelle du ministère fédéral de la Culture et du Tourisme. Elle a entre autres charges :

- l'acquisition d'œuvres d'art contemporain nigérian ;
- l'organisation d'expositions permanentes ou temporaires ;
- la collecte de dons et des fonds de dotation pour le compte de la collection Nationale d'œuvres d'art.

¹⁵⁰ OGBECHIE Sylvester Okwunodu, *Ben Enwonwu: The Making of an African Modernist*, University of Press, Rochester, 2008, p. 146.

La NGA est financée par le gouvernement mais dispose d'autres sources de revenus tels que la vente d'œuvre ou de publications. Le Fonds national pour les arts lui vient aussi en appui.

Les résidences artistiques, les artistes pour les enfants, une conférence annuelle destinée à la sensibilisation du grand public, et un symposium national sur l'art contemporain au Nigeria, figurent parmi les activités du programme.

Au plan privé, l'initiative la plus remarquable dans la diffusion virtuelle de l'art contemporain nigérian est portée par l'Université Panafricaine de Lagos. Il s'agit de la création du Virtual Museum of Modern Nigerian Art.¹⁵¹).

Ce musée virtuel propose plus de 500 œuvres de 80 artistes contemporains nigériens. Il permet d'apprécier les principaux courants artistiques du pays notamment :

- l'Ecole d'Oshogo avec Rufus Ogundelè (1946-1996), Chief Maraina (né en 1940) ou Taiwo Olamiyi (né en 1944) ;
- le Mouvement Zaria avec Clay Nelson Cole (1945-1990), Gani Odutokun (né en 1946 au Ghana), Jacob Jari (né en 1960) ;
- l'Ecole d'Auchi avec Alex Nwokolo (né en 1963), Ogebemi Heymann (né en 1947) ou Ola Ajayi (né en 1963).

Parmi les autres initiatives à retenir figurent le Centre of Contemporary Art (Centre d'Art Contemporain) de Lagos et l'African Artists' Fondation (Fondation des Artistes Africains) AAF. Cette dernière, créée en 2007 à Lagos, s'active principalement dans les milieux universitaires. Elle organise régulièrement des festivals, des expositions et des concours notamment le concours National d'Art qui est devenu l'une des plus importantes manifestations annuelles à Lagos. La fondation propose aussi des résidences artistiques et a lancées en 2010 un festival de photographie à Lagos, Lagos Photo Festival.

Le Centre d'Art Contemporain a été créé en 2007 dans l'optique de servir de plate-forme d'échanges critiques sur les pratiques culturelles tel l'art contemporain. Il organise régulièrement des expositions et construit des liens entre les artistes nigériens et leurs homologues de la sous-région.

¹⁵¹ Site web www.pau-edu.ng/musee

Au Ghana, la Commission Nationale de la culture est le tendon d'Achille de la politique culturelle du pays. Elle est placée sur la tutelle du Ministère de la Culture et pilote douze institutions. La principale remarque est le fait que la commission n'a pas pu mettre l'accent sur l'art contemporain dans ses orientations et qu'aucune de ses institutions ne vise explicitement la diffusion des œuvres d'art contemporain. Il n'y a pas non plus une programmation d'envergure nationale ou internationale là-dessus.

Le Conseil des arts du Ghana est l'institution chargée par le Ministère de la Culture de promouvoir l'art et les expressions artistiques au niveau national comme internationale. Malheureusement là aussi, l'accent est mis sur les expressions artistiques traditionnelles. La Division culturelle du Ministère de la Culture semble déplorer ces orientations qui occultent les enjeux de la création contemporaine.

*« Les fêtes traditionnelles, dans la situation actuelle du Ghana, répondent essentiellement à un besoin d'identité culturelle, mais dans leur forme actuelle, elle ne peuvent satisfaire complètement les aspirations des artistes contemporains. Un grand nombre d'entre elles n'y jouent qu'un rôle très limité, le cas échéant, car le déroulement des fêtes se fait en général suivant des traditions établies de longue date. Les débouchés qu'elles ouvrent à l'expression artistique sont dans une perspective traditionnelle plutôt que contemporain. »*¹⁵²

La nouvelle politique culturelle adoptée en 2004, apporte des améliorations dans le secteur de l'art contemporain.

*« L'Etat doit mettre en place une galerie nationale d'art et encourager les assemblées des districts et le prive à créer des galeries au niveau de leur communauté afin d'améliorer la vie culturelle sur l'ensemble du pays. »*¹⁵³

Au niveau des initiatives privées, la Fondation pour l'Art Contemporain au Ghana (CAF) est créée en 2004 par un groupe d'artistes, de galeristes, d'universitaires et de mécènes. Elle est essentiellement dédiée à l'art contemporain. Sa mission est de mettre sur pied un réseau d'artistes au niveau national et international. A ce propos, la fondation a établie une collaboration avec le Centre d'art Contemporain de Lagos en 2013, sur un projet intitulé

¹⁵²

¹⁵³ Section S.1 du chapitre 8 qui traite des arts virtuels.

« L'archive : Statique, incarnée, pratique ». Le projet qui visait l'expérimentation de modes de pratiques et de pensée autres que celles classiques s'est déroulé du 06 mars au 09 juin 2013 à Accra au Ghana.

La Fondation travaille aussi avec Accra [dot] Alt¹⁵⁴ (organe chargé du développement de la ville d'Accra). L'institut français d'Accra et d'autres partenaires sur un projet collaboratif dénommé « Street Art Festival Chale Wote ». La troisième édition de ce festival a été organisée les 7 et 8 septembre 2013 avec la participation de plus de 200 artistes. L'exposition d'art contemporain avait réuni 30 artistes ghanéens et 8 artistes internationaux.

L'art contemporain en Cote d'Ivoire reste très dynamique. Mais pour des raisons particulières, nous n'avons pas pu disposer de toutes les informations souhaitées. Nous retiendrons toutefois quelques initiatives comme le Festival international des arts visuels d'Abidjan dont la première édition a eu lieu du 22 novembre au 09 décembre 2007 par l'entremise de la « Fondation Charles Donwahi pour l'art contemporain » et de la galerie « Le Lab » en partenariat avec les artistes membres de l'association Arts Visuels d'Abidjan. Ce festival offrait un large éventail d'expressions artistiques. D'autres manifestations sont entrain d'être mises sur pied comme le Festival Revel'Art en 2013, le Festival international des arts plastiques à Abidjan organisé en 2013 par le Réseau africain pour la valorisation des Arts et à la Culture (RAVAC).

Les préoccupations liées à la visibilité de la création artistique engage aussi les autres acteurs du champ artistique notamment les chercheurs et les critiques d'art. Il est vrai que la visibilité des œuvres d'art passe par leur monstration autour d'événements comme les expositions ou les festivals. Cependant, la théorisation de ces activités pratiques que sont la création et la monstration fait défaut en Afrique. Si le manque d'expert en la matière est souvent évoqué, les supports théoriques, telles que les revues d'art ne sont pas très présentes pour accompagner les évolutions de l'art et proposer différents points de vue au-delà de les approches découlant de la simple présentation des œuvres.

« Au fond, le rôle des revues d'art est polyvalent : elles conservent une trace et donnent les renseignements sur l'art. Il y a tant d'œuvres qui disparaissent en

¹⁵⁴ Une association qui réunit des artistes de toutes les formes et prône une approche personnalisée de l'art. L'Assemblée métropolitaine d'Accra

Afrique, et avec elle leur valeur, les concepts et les significations qu'elles portent. Il existe très peu d'archives écrites concernant l'art contemporain africain. C'est l'héritage que nous laisserons pour l'avenir, pour nos enfants, pour la compréhension futur des réalités vécues..... Et pourtant une grande part de cet héritage culturel de l'Afrique est entrain de se perdre. »¹⁵⁵

Cette interpellation pourrait bien justifier l'initiative du Professeur Yacouba Konaté avec « sa petite revue de l'art moderne et contemporain de Côte d'Ivoire », une exposition qui permet de garder en mémoire les tendances de la création artistique ivoirienne de ces cinquante dernières années, le salon International des Arts Plastiques est peut être l'initiative qui va le plus consolider la diffusion de la création artistique ivoirienne et servir de passerelles entre les jeunes artistes ivoiriens et les acteurs internationaux de l'art contemporain. La principale raison de cette perspective est simple. C'est un programme du Ministère de la Culture et de l'Information et de ce fait il est assuré de pouvoir bénéficier d'une certaine stabilité. L'art naïf est célébré à travers la Biennale internationale des Arts naïfs d'Abidjan BINA qui a été mise sur pied en 1998 par l'initiative de l'Augustin Kassi, artiste peintre.

Le musée pour la diffusion de l'art contemporain de Cocody crée en 1993 figure en bonne place parmi le dispositif infrastructurel pour la diffusion de l'art contemporain en Côte d'Ivoire.

Il aura fallu attendre presque un siècle après l'introduction des supports et techniques occidentaux d'expression dédié à l'art contemporain africain. L'information telle que relatée par les medias occidentaux et relayée par les medias africains laisse entendre en suspens qu'un musée d'art contemporain vient d'être crée en Afrique, en l'occurrence celui de la Fondation Zuisou à Ouidah. Qu'on l'ait mal comprise ou non, cette information vient sous estimer les expériences tant bien que mal réussi dans ce domaine. Du point de vue dimension et de richesse de la collection, ce musée est de loin au dessus de ses pendants africains. C'est le couronnement d'un engagement en faveur de l'art. Tout est parti d'une initiative privée quand la Fondation Zuisou crée en 2005, à Cotonou au Benin a gagné en notoriété auprès des amateurs et professionnels de l'art contemporain par la collection de

¹⁵⁵ Barbara Murray, *art. cit.*, p.4.

près de mille œuvres qui regroupe les œuvres des grandes figures de l'art contemporain africain comme Soly Cissé, Rommald Hazoumè, Barthelemy Toguo etc. et une **évaluation** en octobre 2013 largement satisfaisant en 8 ans d'existence. Selon le bilan de la Fondation 22 expositions ont été organisées et 17 livres d'art publiés.

Le Bénin a inauguré sa première biennale « Regard Biennale Bénin » le 08 novembre 2012 à Cotonou. Les premières de cet événement ont été lancées en 2010 avec l'organisation de « Regard Bénin 1.0 » une manifestation coproduite par une dizaine d'acteurs et de structures culturels dont la Fondation Zinsou, le Centre Culturel Français de Cotonou, *Labotorio Art Contemporain* (une association pour la promotion et la diffusion de l'art contemporain au Bénin). La biennale « Regard Biennale Bénin » est sous la tutelle du Ministère de la Culture du Bénin.



Fig. 34- Musée d'art contemporain de Ouidah, Bénin- Fondation Zinsou, 2013

d'arts visuels, connu sous le nom « Ewolé » qui signifie en langue Baoulé : « nous sommes là, nous existons ». Cette manifestation a été lancée en 1994 par le designer et opérateur culturel Kossi Assou. Son engagement est venu palier les insuffisances de la politique culturelle nationale en matière d'élaboration de programmes culturels destinés à la promotion et à la diffusion de l'art contemporain au Togo.

A travers ce récapitulatif visant à saisir le degré d'engagement du public comme du privé, il ressort que la diffusion de l'art contemporain est mieux assuré aujourd'hui que dans le

passé. Les pouvoirs publics qui mettaient en avant le patrimoine artistique traditionnel dans leur politique de promotion culturelle ont pris la mesure de l'enjeu. La création de nouveaux musées d'art contemporain et la mise sur pied d'événement culturels se font de plus en plus remarquées. Ainsi, les initiatives dans ce sens, quel que soit leur degré de pertinence, doivent être positivement accueillies.

Nous avons aussi relevé, des situations paradoxales tel que le cas du Sénégal où l'Etat promeut depuis l'indépendance l'art contemporain alors que les structures de formation des artistes peinent à disposer de lieux adéquats.

L'instabilité politique est une contrainte à la diffusion de l'art. Des pays comme la Côte d'Ivoire, le Liberia et la Sierra Leone n'ont pas connu une diffusion efficiente de l'art à l'intérieur comme à l'extérieur de ces pays malgré le succès international de Leslie Lumeh du Liberia et de John Goba en Sierra Léone.

Enfin, les initiatives que nous avons notées ça et là laissent présager malgré leurs lacunes, d'une intégration culturelle sous régionale au sens collaboratif du terme.

2.2 De l'accueil des artistes et de la réceptivité de leurs productions. L'exemple de Fola Lawson.

La question de la migration est au cœur des préoccupations actuelles en matière d'intégration. L'ouverture des frontières voire leur suppression est de plus en plus un idéal pour la circulation des personnes et des biens. Les états et leurs organisations géopolitiques s'accordent dans le cadre du développement multi sectoriel sur la nécessité de promouvoir la liberté de mouvement des personnes pour accroître les échanges de services de part et d'autre des frontières étatiques et communautaires tout en mettant en place des politiques qui encadrent et régulent les flux migratoires. Une grande partie des migrations est liée à des objectifs de développement économique. Elles sont programmées ou liées à des contraintes. L'Afrique de l'Ouest est le théâtre d'une migration forcée liée principalement à l'instabilité politique, aux conflits armés ou à la dégradation des conditions de vie des populations. La migration de population en Afrique de l'Ouest a connu deux majeurs : l'une organisée durant la période coloniale et l'autre spontanée et anarchique des années 1960.

« Contrairement aux mouvements de population de la période coloniale, l'accession à l'indépendance des Etats-nations ne s'est pas accompagnée d'un maintien de la rigueur organisationnelle qui a toujours caractérisé les flux migratoires transfrontaliers. Il faut noter avec force que le contrôle exercé par l'Administration coloniale ne constitue nullement une entrave mais un souci de gestion optimale de la main d'œuvre. Devant l'inertie des autorités post indépendance, les migrations ont pris une tournure spontanée qui sera source de difficultés tant en terme d'accueil que d'insertion. »¹⁵⁶

Le migrant ou la communauté migrante ont un impératif évident de relever le défi de s'intégrer dans la communauté dans laquelle il ou elle aspire être membre.

Dans le cadre de la circulation des personnes et des biens, l'intégration des artistes étrangers serait leur affiliation à la communauté artistique du pays d'accueil et celle de leurs productions serait leur insertion dans la production des artistes du pays d'accueil. Il faudrait noter que les conditions et les modalités d'intégration sont diverses et variées. Par exemple un artiste aventurier aura beaucoup plus de difficultés à s'intégrer que celui dont le voyage aurait été programmé. Quoi qu'il en soit, le processus d'intégration de l'artiste

¹⁵⁶ Pape Demba Fall « la dynamique migratoire ouest africaine, entre rupture et continuité » acte ... P8

implique une phase de découverte, d'errements, d'assimilation ou de marginalisation. Pour ce qui est des œuvres, leur réceptivité dépend de l'intérêt qu'elles présentent. Il sera donc intéressant de voir ici, comment les itinéraires des artistes se déterminent par rapport aux conditions et motivations de la migration humaine au niveau international. Nous prendrons comme exemple l'itinéraire de l'artiste togolais Fola Lawson pour nous en faire une idée plus claire.

Arrivé à Dakar en Juin 1998, Fola Lawson avait fait du Sénégal son point de chute pour ce que le Pays représente en Afrique au niveau de promotion et de diffusion de l'art contemporain. Pour lui, le Sénégal est la référence continentale en la matière.

Pourtant le Sénégal n'était pas connu pour être un territoire où la création artistique plastique fut particulièrement développée. C'est à partir de la période coloniale, qu'il va se transformer en un véritable lieu de création d'art contemporain et un carrefour de la circulation des œuvres d'art en Afrique de l'Ouest. Le début de cette hégémonie coïncide avec l'arrivée des peintres africanistes.

C'est sous le magistère de Senghor que le Sénégal va devenir véritablement un réceptacle de l'art contemporain et un terroir d'accueil pour les artistes. Senghor a mis en place dès 1960, une politique culturelle qui laissait une place de choix à l'art contemporain. Il a entre autre parrainé plusieurs expositions au Sénégal, mis en place le commissariat aux expositions à l'étranger, le salon national des arts plastiques. Il a fait venir des artistes européens de renommée (Picasso, Soulage...). La biennale de Dakar semble être la suite logique des choses. Elle a davantage relevé le niveau du Sénégal en tant que territoire de prédilection pour les artistes de la sous région. Mais les arguments invoqués ci-dessus font-ils du Sénégal un véritable réceptacle et un point de convergence de la communauté artistique ouest africaine.

Paradoxalement, le développement des arts plastiques contemporains au Sénégal ne s'est pas accompagné de la mise en place d'infrastructures telle que des résidences artistiques qui permettraient, en sus de leur utilité pour la communauté artistique nationale, d'accueillir les artistes étrangers de passage dans le pays. L'offre privée en résidence artistique est en deçà de ce qu'il faudrait pour répondre au besoin. Il faut distinguer les programmes de résidence proposés par des privés et qui peuvent se dérouler dans n'importe quel lieu d'accueil et les infrastructures conçues pour ça. La seule résidence

artistique privée dont le fonctionnement est assez satisfaisant est le Centre de Formation et de Résidence Artistique CIFRA de Gorée. Au niveau public, nous avons l'actuel village des arts inauguré le 25 avril 1998 et situé sur la route de l'aéroport près du stade Léopold Sédar Senghor. Il ya aussi quelques rares expériences dans le passé. Il s'agissait de la cité des artistes de Colobane et le village des arts de 1977.

Un immeuble jouxtant le marché de Colobane tenait lieu de local pour la résidence artistique, la cité des artistes de Colobane. Senghor la faisait visiter à ses hôtes de marque ; ses pensionnaires étaient reçus le plus fréquemment au Palais présidentiel et étaient conviés aux réceptions (A. Sylla). Ils représentaient en quelque sorte la frange officielle de la communauté des artistes plasticiens du Sénégal et avaient déjà participé à des expositions d'arts sénégalais à l'étranger.

La seconde résidence qui s'était créé en 1977 avec l'aide de professeurs de l'Ecole des beaux – arts Lods Traoré et Paolo Lucci étaient en réalité un squat au début comme nous la confirme Moussa Tine, le premier responsable du comité de résidents. Cette résidence était logée en même temps que l'école des Beaux – arts dans le bâtiment du camp militaire Lat Dior démantelé et transféré ailleurs afin de permettre la construction d'une Cité des arts le long de la corniche Ouest de Dakar. Dans ce projet figuraient, une école des arts, un nouveau théâtre, un nouveau musée et d'autres infrastructures culturelles. In fine, seul le musée (dynamique) fut réalisé. Il n'y avait pas que des artistes plasticiens comme résidents du village. Des artistes musiciens, comédiens, des écrivains, des cinéastes étaient venus grossir les effectifs de la résidence.

« Dans la réalité, l'avènement du village procède du hasard, n'ayant été précédé ni de concertation, ni de réunion encore moins d'acte officiel [...]. En occupant ces locaux, les élèves et les artistes prétendants être dans leurs droits »¹⁵⁷

Cette résidence artistique, avant d'être définitivement fermée par l'Etat en 1983, a vu naître le mouvement Agit ' Art dont les précurseurs s'étaient opposés à la négritude de Senghor. Par ailleurs, une certaine rivalité s'était instaurée entre les résidents du village des arts et ceux de la cité des artistes de Colobane.

¹⁵⁷ Abdou Sylla, « Moussa Tine. Le Cheval, le Baye Fall et le Savoir », Ethiopiques n°85, 2010 .

*« Les menaces et la destruction du village a suscité l'indifférence totale des résidents de la cité des artistes de Colobane. Lorsqu'on leur a demandé de donner leur avis sur ce qui était advenu du village, plusieurs artistes de Colobane soutiennent que l'expulsion avait été justifiée par le comportement asocial et indiscipliné de ses artistes – résidents. Selon certains, le gouvernement avait pris les mesures qu'il fallait afin de contrôler les dérives liées à l'alcool, à la consommation de drogue et l'anarchie qui y prévalait. Un artistes de Colobane est allé jusqu'à qualifier le village des arts de véritable tour de Babel. »*¹⁵⁸

Fola ignorait toute cette histoire relative aux résidences artistiques, lorsqu'il arrivait au Sénégal, à la même période que l'ouverture du nouveau village des arts. Même s'il défend être motivé par le goût de l'aventure, les besoins de s'expatrier, d'échanger pour nourrir sa création sont bien des raisons valables pour justifier sa présence ici. En tant qu'Ouest africain, il pouvait s'installer où il le souhaitait dans l'espace de la CEDEAO, à la faveur du protocole sur la libre circulation des personnes, le droit de résidence et d'établissement signé par les pays membre de cette organisation sous régionale dont le Sénégal et le Togo. Concernant cet instrument relatif aux droits de libre circulation des personnes, il est mentionné dans le protocole que :

*« les travailleurs migrants en situation régulière bénéficient de l'égalité de traitement avec les nationaux de l'Etat membre d'accueil ».*¹⁵⁹

Hélas, ce principe n'a pas inspiré la réglementation en vigueur au village des arts actuel qui définit les conditions d'attribution d'atelier des artistes non sénégalais. En effet, il est stipulé dans le règlement que les artistes étrangers peuvent bénéficier d'un atelier dans la résidence au même titre que les sénégalais à condition d'avoir résidé au Sénégal pendant plusieurs années et justifié d'une expérience professionnelle pertinente de plusieurs années reconnues par les acteurs du monde de l'art au Sénégal. Fola ne remplissant pas ces conditions, s'était retrouvé dans une situation délicate.

¹⁵⁸ Elizabeth Harney, *In the Senghor's Shadow: Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham-London, 2004, p. 146.

¹⁵⁹ Protocole du 29 Mai 1979 , Dakar, le 29 mai 1979, quatrième disposition.

Il peut se prévaloir d'une expérience pratique dans les arts plastiques pour avoir participé à plusieurs éditions de la biennale Ewolé au Togo ou exposé à l'étranger, notamment au Burkina Faso mais restait inconnu de la communauté artistique sénégalaise. Il n'était pas de passage. Sa présence au Sénégal était liée aux mêmes ambitions portées par les migrations de travail et il ne s'agissait pas d'intégrer une quelconque communauté selon le schéma de la reconstitution transnationale de communauté de ressortissants d'un pays et leur intégration dans le pays d'accueil. En Afrique de l'Ouest, cette reconstitution dénote certaines réalités.

« l'ancrage de communautés transnationales dans les différents pays de la sous – région et fondamentalement lié aux premières vagues d'artisans venus répondre aux besoins de leurs compatriotes installés dans un autre pays. Dans le cas particulier de la migration sénégalaise vers les pays du golf de Guinée, ces flux sont constitués pour une bonne part de tailleurs et de bijoutiers qui se sont appuyés sur le réseau communautaire pour accueillir, à leur tour, des membres de leur famille. »¹⁶⁰

Fola est donc venu en territoire inconnu même s'il a eu un aperçu de la situation artistique qui y prévaut par le biais d'artistes sénégalais comme **Vihe Diba** rencontré à l'occasion de la Biennale Ewolé. Les errements sont inhérents aux migrations spontanées et aventurières et l'artiste a connu une période plus de facto à intégrer les circuits professionnels du marché de l'art contemporain au Sénégal mais plutôt à se contenter de produire pour le marché touristique en attendant une hypothétique amélioration de sa situation.

« Dès mon arrivée, je suis allé voir Vihe Diba pour lui exposer mon désir d'intégrer le village des arts, il m'a suggéré de faire un dossier de demande d'attribution pour la catégorie des artistes de passage. Je commençais à me faire des connaissances au niveau de la résidence que je fréquentais tous les jours dans l'espoir d'une décision favorable à ma requête, de la part du comité de gestion. Je ne logeais pas très loin du village, dans une chambre qu'un étudiant togolais m'avait trouvé. J'avais commencé à produire de petits

¹⁶⁰ P.D. Fall, *art. cit.*, p.8.

*tableaux que j'écoulais dans le marché touristique par l'intermédiaire d'une dame qui travaillait dans un hôtel de la place. »*¹⁶¹

Dans le cas de Fola, ces errements étaient un passage obligé. Sa situation précaire ne lui permettait pas d'envisager une collaboration avec des galeristes ou des institutions qui se consacrent à l'art contemporain. A ce moment précis, le circuit touristique était le mieux approprié, pour quelque valeur esthétique que puissent détenir ses œuvres.

Finalement, l'artiste a réussi par l'entremise de Vihe Diba et le soutien de quelques artistes à obtenir un atelier pour trois mois tel stipulé dans le règlement à propos des artistes étrangers. Ce qu'il a enduré avant d'obtenir un espace de travail dans la résidence, l'aura permis de retenir que les efforts consentis par l'Etat et les structures privées pour la diffusion de l'art contemporain contrastent avec le manque de mécanismes permettant l'accueil et l'insertion des artistes étrangers. Il ne s'agit pas pour autant pour Fola d'ignorer que son expérience avec le village des arts a été un tournant décisif dans sa carrière d'artiste. Les difficultés rencontrées ont été riches en enseignement.

*« Si je suis connu ici ou ailleurs, c'est parce que je n'ai pas voulu rester en marge de la communauté artistique, c'est à son niveau que se construisent les réseaux qui dans toute leur subjectivité détiennent les rêves du marché de l'art. »*¹⁶²

L'artiste s'est aujourd'hui bien intégré dans le milieu artistique sénégalais. Mais quand est-il de sa production ?

« Un voyage d'artiste ou la circulation d'un modèle constituent deux voies bien distinguées que la pensée artistique peut emprunter. Leurs implications ne sont pas les mêmes. D'abord parce que rien ne remplace l'élargissement de l'expérience artistique que représentent un voyage et un séjour.

¹⁶¹ Entretien accordée par l'artiste, Village des arts, Dakar, 2013.

¹⁶² Idem

Chapitre troisième :

Pesanteurs et perspectives de la circulation de l'art contemporain

1. Contraintes et limites.

La circulation des œuvres d'art dépend de plusieurs interventions à l'intérieur comme à l'extérieur du champ artistique. Les enjeux de ces interventions sont importants et variés, les intervenants aussi (voir partie 3, chapitre 1-3). Elles ne sont pas toutefois constantes dans le temps.

Le rôle de l'Etat dans la promotion de l'art contemporain ne cesse de décliner depuis le départ de Senghor du pouvoir (1980). Le commissariat aux expositions d'art sénégalais à l'étranger n'est plus fonctionnel. L'image de la formation artistique n'en finit pas de se détériorer. La cour suprême occupe toujours le bâtiment qui fut jadis le musée dynamique. Aucun musée n'est exclusivement dédié à l'art contemporain. Les galeries d'art contemporain ne le sont que de nom. La biennale de Dakar en tant qu'institution n'a toujours pas su développer des programmes en dehors du Dak'art et les pérenniser. Les collectionneurs se font très discrets. La Galerie nationale ne s'est pas créée de nouvelles perspectives au-delà de sa fonction classique. Les associations d'artistes sont de moins en moins engagées pour la cause de la création artistique. Elles ne sont engagées que pour les ambitions personnelles de leurs membres. Le commerce de l'art contemporain peine à se formaliser. L'essentiel des activités qui tournent autour de l'art contemporain se situe à Dakar (production et commerce).

Ces vicissitudes du paysage de l'art contemporain sont autant de contraintes dont pâtit la circulation des œuvres d'art au Sénégal. Il est permis de penser que ces insuffisances viennent de ce que le marché de l'art traditionnel continue de cristalliser l'attractivité du commerce de l'art. Il serait vain de chercher des solutions pour une plus grande audience de l'art contemporain. Ce dernier semble être réservé, selon l'opinion publique à une certaine élite et demeure un emprunt de l'occident. Pour cette opinion l'art contemporain est à situer au sommet de la pyramide de l'intelligibilité de la création artistique actuelle. En clair l'art traditionnel peut se prévaloir d'un certains nombres de fondamentaux qui ont été légués et facile à assimiler. Alors qu'on ne peut pas parler en ces termes pour l'art contemporain. La majorité de l'opinion publique ne s'y retrouve pas. Les plus téméraires iront jusqu'à qualifier l'art contemporain « africain » (d'ici) comme étant lié aux fondamentaux africains avec une pratique et un regard extérieur.

Tout ce qui précède constitue autant de pesanteurs qui limitent la portée de la circulation de l'art contemporain. Nous essayerons de voir comment analyser cette problématique du point de vue endogène, propre au champ artistique, mais aussi exogène.

1.1 Les causes endogènes et exogènes.

Nous soulignons tantôt à travers quelques exemples que la circulation des œuvres d'art au Sénégal, malgré les efforts qui lui sont consentis, tombe dans un certain abîme. A l'origine de cette situation, figurent des pesanteurs qui se produisent à l'intérieur même du champ artistique. Il y'a tout d'abord la prédominance des échanges informels au niveau du marché de l'art. Cette situation est tributaire du déficit de professionnalisation des acteurs. Il s'y ajoute que les rapports entre ces derniers sont empreints de difficultés liées aux intérêts particuliers.

L'informel occupe une place importante dans le champ artistique sénégalais à l'image des autres champs de production et de consommation de biens. Il semble être lié aux avatars de la formalisation du secteur de la production de biens culturels comme il l'est des difficultés d'organiser par exemple le secteur de l'économie. D'ailleurs dans le domaine économique, les besoins de théoriser le secteur informel comme secteur d'avenir découle d'une certaine désillusion :

*« Dans le passé, nous avons trop souvent cru que le secteur industriel, parce qu'il reposait sur de grands investissements et de gigantesques infrastructures entraînait ipso facto développement et bien – être. Aujourd'hui, il nous faut en convenir : l'impact est resté superficiel, ce circuit économique ne s'est guère élargi, l'épargne nationale reste marginalisée. Le chômage ne cesse d'augmenter. »*¹⁶³

On ne saurait toutefois parler de l'art contemporain en ces termes. Bien qu'étant en grande partie lié au circuit informel, les perspectives de l'art contemporain, en termes de création et de renouvellement des productions, ne sont pas les mêmes que celles des autres secteurs de l'économie où l'informel prédomine.

La production des biens et leur consommation sont fondamentalement liées à des systèmes d'échange performants et adéquats.

Dans le domaine de l'art, cet idéal dépend en partie de la formation et de la professionnalisation des acteurs. Comme nous le disions, la décadence de la formation au Sénégal fait qu'elle n'est plus en adéquation avec la production artistique.

¹⁶³ Meine Pieter Van Dijk *Sénégal: le secteur informel de Dakar*, L'Harmattan, Paris, 1986, p.7.

Le nombre très limité de professionnels dans le domaine de l'art contemporain révèle les carences de la formation artistique au Sénégal. Le professionnalisme dans ce domaine suppose une formation initiale ou continue adaptée pour répondre aux besoins spécifiques des acteurs. En procédant à un inventaire non exhaustif des qualifications et compétences relatives à l'art contemporain, l'on se rend compte que l'offre de formation au Sénégal a toujours ignoré certains de ces éléments indispensables entre autres à la maîtrise et la promotion des échanges sur l'art contemporain. C'est ainsi que sont méconnus dans le paysage artistique sénégalais :

- la régie en art contemporain qui comprend l'ensemble des fonctions relatives aux mouvements des œuvres d'art qui tournent autour de la gestion de collections telle que la gestion administrative, le transport et la logistique, la définition des conditions d'exposition des œuvres ;
- la conservation, la restauration et la prévention en art contemporain qui désignent l'ensemble des interventions propres à la sauvegarde des œuvres dans toutes leurs caractéristiques ;
- la médiation culturelle en art contemporain menée par des professionnels chargés des publics de l'art contemporain.

De nouvelles ambitions sont portées par l'Institut Supérieur des Arts et des Cultures (ISAC) de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, ouvert à Dakar en Janvier 2009. Son offre de formation porte entre autres spécialités sur le patrimoine, la muséologie, l'administration culturelle, l'histoire de l'art. Cependant, il est à présent difficile de mesurer les répercussions de la formation dans la pratique.

La fusion des écoles de formation artistique (Conservatoire, Enba, Ensea, Institut de Coupe Couture et Mode) en 1995 en une seule entité, l'Ecole Nationale des Arts, ne semble pas saisir tous les enjeux de la formation professionnelle dans le secteur de l'art contemporain, au-delà de sa mission classique : l'ENA propose dans ce secteur des filières de formation qui durent chacune quatre années :

- une filière destinée à former des professeurs d'éducation artistique dans les lycées et collèges de l'enseignement moyen et secondaire général sénégalais, dont la formation est sanctionnée par le Diplôme de fin d'études supérieures Artistiques, option arts plastiques ;

- la filière des artistes plasticiens d'expression (dans les domaines de la peinture, sculpture, gravure...). Cette formation est sanctionnée par le Diplôme National des Beaux – Arts, option arts plastiques.
- la filière des artistes plasticiens graphistes, spécialisé dans le design graphique et l'image publicitaire, qui à la fin de leur formation obtiennent le Diplôme National des Beaux Arts, option communication,
- et enfin la filière des artistes plasticiens de l'environnement, spécialisés dans le design architectural, mobilier, textile et artisanal. Le Diplôme National des Beaux Arts, option environnement leur est décerné.

Cependant, cette forme est loin de pouvoir dynamiser le champ artistique sénégalais. Si les professeurs d'éducation artistique sont pris en charge par la fonction publique, les autres sortants de l'ENA sont des professionnels libéraux qui doivent faire face à l'étroitesse du marché du travail en l'absence d'industries culturelles capables de les employer.

L'Université sénégalaise a longtemps ignoré les enseignements artistiques. Senghor avait pourtant tenté de mettre en place un Institut d'esthétique Négro africain qui malheureusement n'a pu se concrétiser.

« Il s'est limité à la création en 1977 d'un certificat de spécialisation d'esthétique dans les enseignements du Département de Philosophie de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar. »¹⁶⁴

En résumé, l'art contemporain a bénéficié de l'intervention et du soutien de l'Etat dans toute sa largesse sans pour autant faire l'objet d'une plus grande considération au niveau des politiques publiques de formation encore moins à travers des initiatives privées. Les modèles éducatifs actuels ne répondent pas assez aux besoins des professionnels pas plus qu'ils participent à une meilleure formalisation du marché de l'art sénégalais.

Dans la pratique, les artistes ayant subi une formation académique sont logés à la même enseigne que les autodidactes. Le statut professionnel de l'artiste ne tient pas en compte la formation. Cette dernière n'est déclinée qu'en tant qu'élément autobiographique et n'a pas

¹⁶⁴ Abdou Sylla, « le mécénat de Senghor », *Ethiopiques* n° 59, 1997.

de valeur de passe-droit. D'ailleurs, il n'existe pas au Sénégal une loi qui encadre le statut de l'artiste afin de leur conférer certaines prérogatives. Ce serait pourtant l'une des plus importantes mesures pour accompagner tous les efforts consentis par l'Etat dans le secteur de l'art. Dans les concours artistiques où le talent est le véritable tremplin, les artistes autodidactes rivalisent avec leurs collègues qui ont subi une formation académique.

Les succès que rencontrent les artistes autodidactes et les entrepreneurs culturels amateurs montrent que la formation artistique n'est pas une fin en soi. Elle n'est d'ailleurs pas souvent revendiquée par les artistes qui y sont passés.

« Pour des générations d'artistes concernés, qui sont celles parmi lesquelles se trouvent les artistes les plus connus aujourd'hui, assumer sa formation revenait en quelque sorte à reconnaître sa dette vis-à-vis d'un académisme totalement dénigré par l'art contemporain. La première démarche de l'artiste contemporain consiste à s'affranchir de cette formation trop classique et à en nier les éventuels acquis. »¹⁶⁵

A défaut d'être encadrée et animée par des professionnels, la circulation des œuvres d'art est assujettie à l'amateurisme dont font preuve les acteurs du champ artistique. Nous faisons état précédemment de l'inexistence de la formation aux métiers de la régie, la conservation et la médiation culturelle en art contemporain au Sénégal. Force est de constater que ces métiers sont incarnés par des acteurs dont le mérite se limite à combler le vide dans le champ artistique. Le manque de professionnalisme conduit indubitablement à l'amateurisme et ce dernier érigé en règle, devient la source de l'informalité qui prédomine dans le milieu artistique sénégalais.

L'amateurisme des acteurs peut donc être considéré comme l'une des causes à l'intérieur du champ artistique qui entravent la bonne circulation des œuvres d'art. En explorant le champ lexical du mot « amateurisme » on peut retenir que :

« Dans son abstraction, le terme renvoie moins à une fonction déterminée qu'à un goût pour l'art, lequel recouvre concrètement une configuration d'aptitudes

¹⁶⁵ Vincent Troger, « La formation des artistes contemporains », sciences humaines HS n° 37, 2002, p. 66.

*ou de rôles : du collectionneur, du mécène, de l'esthète, du savant et du praticien. »*¹⁶⁶

Le sens de cette approche renvoie à l'une des définitions que propose le Centre National de Ressources Textuelles et lexicales de France (CNRTL) : « qualité de celui, celle qui manifeste un goût de prédilection pour quelque chose (notamment pour l'art) ». Cette définition ne sied pas à notre argument dans la mesure où nous opposons l'amateur du professionnel. A cet effet, nous retiendrons le 2^e sens que lui attribue le CNRTL à savoir : « *caractère de celui ou celle qui exerce un métier, un art, en amateur, avec moins de qualification que le professionnel* ».

Plus prosaïquement, le dictionnaire, le *Larousse* le définit comme « *Défaut de quelqu'un qui manque d'application et de sérieux dans ce qu'il fait.* » Nous serions plutôt en phase avec cette définition dans la mesure où les rôles dans le champ artistique font d'avantage l'objet d'appropriation de revendication ou d'usurpation de fonctions que de compétences avérées. Beaucoup d'acteurs sont à la fois critiques d'art, marchands d'art, commissaires d'exposition, en quelque sorte des spécialistes de tout genre.

Les points de vente des œuvres d'art dépassent le cadre de la galerie ou de l'atelier de l'artiste. Le marché de Sandaga par exemple accueillait (avant le déguerpissement de sa partie située à l'avenue Peytavin) une grande partie de la production d'artistes de tout genre. Les zones de Saly, de Somone, de Kafounting ou du Cap Skiring en leur qualité de stations touristiques, sont des lieux d'attrait des artistes, galeristes et autres acteurs du marché de l'art.

Les galeries ou les musées n'occupent pas d'espaces publicitaires dans les journaux d'informations générales encore moins dans les revues comme *Afrik'arts* ou celle consacrant de temps à autre, des pages à l'art contemporain. Il s'agit là autant de travers qui caractérisent le marché de l'art sénégalais. Cependant, l'anarchie qui règne dans le marché de l'art peut être rapportée à celle décrite par Christiane Vollaire à propos des théories anarchistes dans la création artistique contemporaine.

¹⁶⁶ Bénédicte Peslier Peralez – Justine De Reyneis, « l'amateurisme dans l'Europe du XIII^e siècle », Appel à contribution, *Calenda*, mars 2014.

« *S'il est donc nécessaire de repérer et de dénoncer à l'encontre même des conformismes esthétiques, les dévoiements, les trahisons et les récupérations souvent subreptices dont l'ironie anarchiste fait l'objet dans les milieux de l'art, cette récupération elle – même n'en demeure pas moins l'un des signes de sa vitalité.* »¹⁶⁷

L'amateurisme dans le champ artistique se révèle aussi dans l'organisation des manifestations artistiques. La plupart d'entre elles relèvent de l'improvisation plutôt que de la planification.

Les pesanteurs de la circulation des œuvres d'art sont dues parfois à des causes situées hors du champ artistique. Les interventions externes participent au renforcement des échanges entre les acteurs. Une déficience à leur niveau ou simplement leur absence se répercute négativement sur les activités dans le champ artistique en particulier sur la circulation des œuvres d'art. Parmi ces interventions, on peut citer celle liée au mécénat d'entreprise, aux promoteurs artistiques, au public, à l'Etat ou aux collectivités locales.

Nous aurions espéré assister à une autonomisation progressive du champ artistique vis-à-vis de l'intervention de l'Etat. Hélas, l'implication de l'Etat dans le dynamisme des activités artistiques cristallise toujours les attentes des acteurs qui la considèrent comme un impératif. Dans ce jeu de dépendance, les faiblesses ou les incohérences de l'intervention publique entraîne *ipso facto* des désagréments en l'encontre des activités artistiques.

Tout d'abord, le Fonds d'Aide aux artistes et à la création, dans lequel reposait beaucoup d'espoir pour les artistes n'est véritablement pas plus opérationnel comme on pouvait s'y attendre. La gestion de ce Fonds est tout simplement opaque. Toutes les démarches ayant été entreprises afin de comprendre les critères d'attribution et les données statistiques sont restées vaines. Seuls les montants globaux alloués sont restés disponibles. La priorité accordée à la musique et aux autres arts scéniques au détriment des arts plastiques n'enthousiasment pas les artistes à recourir au Fond d'aide. Cette situation semble contradictoire dans la mesure où les artistes plasticiens restent supérieurs en nombre à leurs homologues des autres catégories (musiciens, danseurs, comédiens...) Les activités de production et de diffusion des œuvres d'art en sont ainsi affectées.

¹⁶⁷ Christiane Vollaire, « L'anarchie esthétique », *revue lignes* n° 16, février 2005.

Ce fonds sert aussi à l'acquisition d'œuvres pour le compte du Patrimoine privé artistique de l'Etat, malheureusement, cette intervention directe en faveur de la création est de moins en moins perceptible chez les artistes. Des discriminations sont à relever entre les artistes installés à Dakar et ceux des autres régions. Cette discrimination entre artistes ne plaide pas en faveur d'une crédibilité de la mission attribuée à ce programme de financement public des activités artistiques. Pour plus d'équité dans son intervention, ce Fonds gagnerait à être délocalisé au niveau des centres culturels régionaux.

Parmi les interventions indirectes de l'Etat, figure le soutien ponctuel apporté à l'organisation de manifestations artistiques et qui se décline sous forme de parrainage et de sponsoring. Il convient de noter à ce propos que les demandes émanant des artistes en phase avec les pouvoirs publics ont plus de chance d'être satisfaites que celles des autres.

Les mérites de la loi du 1% ne sont plus séduisants aujourd'hui tant elle reste ignorée par la plus part des acteurs.

L'Etat garantit la sécurisation de l'environnement de la production mais surtout de la diffusion de la production artistique à travers des interventions règlementaires. Malheureusement, les acteurs font fi des dispositions mises en œuvre à cet effet. Le statut social et professionnel de l'artiste même s'il est reconnu et accepté n'est pas encore codifié sous forme de loi ni encadré par des directives officielles. En somme, l'environnement des activités artistiques ne bénéficie pas d'un cadre juridique rigoureux. Toutes ces insuffisances viennent aggraver la précarité de la situation des artistes.

La crise du mécénat est ailleurs consécutive à la crise économique. Dans le cas du Sénégal, on assiste plutôt à un mécénat balbutiant. Dans la plupart des cas, les actions de mécénat sont assurées par l'Etat. Cependant, les incohérences et les insuffisances sont souvent notées dans ses interventions. Par conséquent, l'impact de sa politique de financement public des activités artistiques est très en deçà des attentes.

Le mécénat d'entreprise prend peu à peu forme même si la plus part des interventions sont figés et parfois élitistes. En général se sont les mêmes artistes qui bénéficient de leurs actions. En principe, le mécène n'attend pas de contrepartie, de retombées de son engagement. Mais c'est à voir si ce type de mécénat n'est pas un moyen de communication des entreprises plutôt qu'un acte désintéressé. Dès lors, les entreprises, à travers leur fondation, s'intéressent à des artistes ou des manifestations ayant une certaine envergure

médiatique. Le mécénat d'entreprise axé sur l'art contemporain n'est pas véritablement pertinent, du moins pour l'instant, au Sénégal. Cet état de fait implique que la circulation des œuvres d'art de manière plus démocratique, ne peut compter sur un tel mécénat au Sénégal.

La circulation des œuvres d'art ne peut prospérer en marge des préoccupations de la société. Les manifestations artistiques ont toujours besoin de popularité et donc de l'adhésion du public. Pour ce faire, il faudrait que ce public soit sensible ou sensibilisé à l'art contemporain. Malheureusement comme le souligne I. Ndiaye :

*« Les artistes sont devenus plus imaginatifs et plus féconds. Mais la théorisation d'une telle situation tarde à avoir le même dynamisme. D'aucuns se sont contentés de parler de la crise du discours sur l'art, sans se préoccuper d'expliquer une telle crise, encore moins de proposer des chemins pour y remédier. »*¹⁶⁸

Cette réflexion sonne comme une interpellation sur le niveau d'éducation artistique du public. Il faut avouer qu'au Sénégal, l'enseignement professionnel de l'art assure tant bien que mal ses objectifs. L'enseignement général de l'art dont le but est de fournir des connaissances et permettre aux apprenants de comprendre les évolutions et les caractéristiques sous lesquelles il se présente est bien problématique. L'éducation artistique qui sous-tend cet enseignement à l'école est sacrifiée au profit des autres disciplines. Les médias devraient servir de relais pertinents à l'éducation populaire sur l'art contemporain. Mais comme nous l'avons souligné précédemment, le rôle des médias sénégalais dans la diffusion des œuvres d'art contemporain est très peu intéressant.

La circulation des œuvres d'art a besoin de l'adhésion du public pour être valorisée en dehors des acteurs de premier plan que sont les artistes, les collectionneurs, les galeristes. Malheureusement, la grande majorité de la population n'est pas concernée par les enjeux de la création et les échanges autour de l'art contemporain. L'enseignement artistique destiné à l'éveil du public à l'art contemporain ne doit pas exclusivement du ressort de l'école. D'autres sources pédagogiques peuvent être mises en œuvre. Par exemple, les campagnes de sensibilisation sont des moyens efficaces pour arriver à cette fin. Il ne fait

¹⁶⁸ Iba Ndiaye Djiadji « Propos esthétiques », Ed les Arts d'ailleurs, Abdou Sylla, l'Harmattan, Paris, 2009, p 78.

aucun doute que la fonctionnalité de l'enseignement de l'art, à l'école ou sous d'autres formes se révèle dans sa capacité de permettre au public de développer à la fois un amour et un esprit critique vis-à-vis des œuvres d'art.

La proportion très faible des amateurs d'art au sein de la population sénégalaise fait qu'un tel objectif susceptible d'être atteint, n'aurait pas un grand impact dans le dynamisme des échanges dans le domaine de l'art contemporain. Tant que les amateurs d'art seront en nombre insignifiant, il ne sera pas possible de développer un cadre idéal, c'est-à-dire qui puisse mobiliser des opinions très variés et d'horizons divers pour la promotion de l'art contemporain en Afrique.

Il ne fait aucun doute que la crise économique a des conséquences sur le pouvoir d'achat dans la mesure où la circulation des œuvres d'art est fondamentalement liée à leur cession marchande.

Les implications sur la création artistique.

2- Quel avenir pour la circulation de l'art contemporain ?

2.1 A la recherche de nouveaux modèles de vulgarisation.

2.1.1 Les cibles

Parmi les formes d'expression artistique que l'on retrouve au Sénégal, l'art contemporain demeure la moins connu et la moins accessible. Pour inverser cette situation, il est important de mettre en place une véritable campagne de sensibilisation à long terme, qui passe certainement par l'organisation fréquent de manifestations artistiques telles que les expositions. Sous un autre angle, la vulgarisation serait aussi très efficace pour ne pas limiter la connaissance et l'appréciation des œuvres qu'à leur réception. Elle permettrait d'avoir d'autres notions sur les conditions et les motivations de la création artistique contemporaine.

Les actions de vulgarisation de la création artistique intéresseraient en premier lieu les acteurs du monde de l'art. D'après la théorie de Duchamp selon laquelle l'œuvre d'art n'existe qu'avec son récepteur, le public devrait être la principale cible de cette vulgarisation.

Le public de l'art est multiforme. On y retrouve en premier les acteurs (professionnels ou amateurs), les autorités (publics et privés), des jeunes ou adultes. Dans le cadre de la vulgarisation, la cible prioritaire serait sans doute la jeunesse pour ce qu'elle est l'incarnation des toutes les valeurs de demain. Par ailleurs, la sensibilisation de ce public passe par une prise en compte du milieu dans lequel il évolue. A cet effet, pour promouvoir et vulgariser l'art contemporain auprès de la jeunesse, il serait utile de créer des programmes dans ce sens au niveau des établissements scolaires des universités et des centres de formation professionnels.

Dans les établissements scolaires, l'enseignement de l'art à travers le dessin est une partie intégrante des programmes. Au cycle élémentaire, il se fait à travers des activités de dessin de crayonnage, de modelage, au choix de l'élève...Il convient de remarquer que les enseignants de l'élémentaire, dans leur grande majorité considèrent cette discipline comme simplement récréative et n'insistent ni sur les fondamentaux, ni sur les objectifs. C'est la raison pour laquelle se sont les premiers à devoir être sensibilisés de la finalité de

l'éducation artistique en particulier son implication dans la compréhension du sens de l'art dans la vie.

Il s'agira pour ce cycle de l'éducation nationale de renforcer d'abord la formation artistique des enseignants. Ils doivent acquérir une large connaissance théorique de la création artistique en tant qu'enjeu de société. Ensuite, le programme sur l'art dans les écoles de formation des instituteurs doit insister sur les pratiques artistiques en milieu scolaire. Il est important pour l'enseignant du cycle élémentaire de maîtriser et de capable de transmettre les connaissances relatives à l'image et son sens (en tant que forme et moyen d'expression, de communication et de sensibilisation), aux pratiques artistiques du passé mais aussi du présent à travers l'art contemporain (pour leurs valeurs pédagogiques).

Quant aux élèves, les visites d'exposition, d'atelier d'artiste, de centres d'art contemporain, doivent être des activités effectives, réalisées au moins quatre fois dans l'année scolaire. A l'intention des élèves, les administrations des établissements scolaires peuvent nouer des partenariats avec des artistes ou des collectionneurs pour réaliser des expositions au sein des établissements.

L'enseignement de l'art au niveau du cycle moyen et secondaire général au Sénégal est mieux structuré que celui du cycle élémentaire. La formation des professeurs d'art plastique a été renforcée avec la réforme de l'Ecole National de Arts qui en a la charge. En plus des acquisitions pratiques, les enseignements au niveau de l'Ena offrent aux futurs professeurs une préparation pédagogique dans les sciences de l'éducation par sa collaboration avec l'Ecole normale supérieure de Dakar. Toutefois dans la réalité, l'enseignement de l'art souffre à ce niveau de l'obsolescence de son programme. Il faut rappeler que depuis 1973, le programme d'éducation artistique n'a été, ni réadapté ni subi un aménagement partiel. Cette situation entraîne les enseignants de la discipline à se limiter le plus souvent à transmettre de simples techniques liées principalement à l'apprentissage du dessin. En outre, chaque professeur essaie d'adapter son enseignement selon les réalités sur place.

Il ressort de ces remarques que ces incohérences ne plaident pas en faveur d'une homogénéisation du programme éducation artistique au niveau national. C'est la raison pour laquelle cet enseignement est actuellement marginalisé dans le système éducatif sénégalais. Il s'y s'ajoute le fait que le crédit horaire réservé aux arts plastiques par les

concepteurs des programmes scolaires ne peut pas permettre à l'enseignant de dérouler tous les apprentissages nécessaires à l'approfondissement des notions acquises dès l'élémentaires ni de concevoir des exercices d'application en développant les capacités d'expression artistique des élèves et en les familiarisant au matériau nécessaire à cette fin. Un crédit horaire d'une heure par semaine ne peut pas satisfaire tout cela.

« En effet, dans un contexte d'éducation formelle comme dans la structure extra-scolaire, l'art devrait être pour l'étudiant une expérience vivante. Il faut pour créer cela, une nouvelle pédagogie en réformant le système éducatif pour l'adapter à une société ne sacrifiant plus certaines valeurs culturelles à un nationalisme purement économique. »¹⁶⁹

Il faut à ce niveau mettre la priorité sur des mesures capables d'inverser la tendance qui crédite à l'enseignement de l'art au niveau cursus d'un préjugé défavorable par :

- une clarification des objectifs de l'éducation artistique au collège et au lycée ;
- une considération accrue du milieu culturel africain et sénégalais en particulier ;
- une augmentation du nombre d'enseignant ;
- une sensibilisation des parents à ce qu'ils sachent que cette discipline n'est pas destinée à priori à former des artistes mais de futurs adultes capables de comprendre et de maîtriser les transformations de la société induites par la création artistique contemporaine.

Par ailleurs comme dans les écoles primaires, des expositions thématiques de travaux d'élèves ou ceux artistes professionnels peuvent être organisées au niveau des établissements. Les grossesses précoces, l'abandon scolaire, la solidarité et la cohésion sociale, le rôle des médias, la protection de l'environnement et gestion des ressources naturelles, l'importance de l'éducation, la culture de la paix sont autant de sujets parmi tant d'autres à traiter à travers des exercices de créations artistiques.

L'université sénégalaise n'est pas imprégnée des réalités de la création artistique contemporaine. Un pas a été franchi avec la mise en place de l'Institut Supérieur des Arts

¹⁶⁹ Abdoulaye Yérodia, « L'art à l'école africaine », actes Séminaire sous-régionale sur la mise en œuvre du patrimoine culturel comme moyen éducatif. Rapport final, Freetown 29 sep- 3 oct. 1980, Unesco, Dakar, 1982, p.31.

et des Cultures (ISAC) en 2009 par l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar et la création d'une UFR-CRAC en 2010, où sont enseignées, la gestion du patrimoine et des institutions culturelles, la médiation Culturelle et la restauration de Biens Culturels. Malgré ces avancées l'art contemporain ne connaît pas un engouement en milieu universitaire.

Des programmes de sensibilisation pourraient inverser la tendance. Il pourrait s'agir par exemple de débattre sur des problématiques de la création artistique contemporaine qui intéressent particulièrement la circulation des œuvres d'art en milieu universitaire. L'initiative de la Biennale de Dakar d'organiser durant l'édition de 2014, des manifestations¹⁷⁰ au niveau de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar est à saluer.

Nous avons voulu insister sur l'approche scolaire de la création artistique en tenant compte du fait que c'est à ce niveau que l'on pourrait inculquer de manière pérenne dans la société des comportements qui marquent un intérêt certain pour l'art contemporain.

¹⁷⁰ Il s'agit d'une table ronde sur : Les revues et magazines d'art contemporain et une conférence sur : Art et environnement.

2.2 Les stratégies : l'artothèque ou la promotion efficiente de l'art contemporain au Sénégal

2.2.1 De la mise en place d'une artothèque nationale

Plusieurs méthodes et moyens peuvent être mis en place pour la promotion et la vulgarisation de l'art contemporain en Afrique. Parmi eux, l'artothèque bien qu'étant une nouveauté dans des pays qui ont une longue histoire de prestations publique en faveur de l'art contemporain, peut valablement être expérimentée au Sénégal. Il ne s'agit pas ici d'arriver à des résultats probants mais d'au moins explorer un moyen certes inconnu du grand du grand public mais révolutionnaire en ce sens qu'il facilite l'accès à l'art contemporain en dehors des expositions et autres manifestations artistiques classiques.

Dans une compréhension basique, l'artothèque peut être considérée comme une bibliothèque dont les livres seraient remplacés par des œuvres d'art. L'artothèque comme la bibliothèque (avec ses ressources) propose le prêt d'œuvres d'art à des particuliers. Mais ici, le prêt est en fait une location puisqu'il est assujéti à une participation financière de l'emprunteur. La contrepartie financière pour la location d'une œuvre est toutefois moins importante que son prix réel. Cette condition du prêt assimile l'artothèque à n'importe quelle structure à but lucratif et le différencie de la bibliothèque. Le fonctionnement et de l'artothèque requiert un travail considérable bien au-delà de celui de la bibliothèque. En plus de la gestion financière, il faut assurer le suivi des prêts, la restauration et l'intégrité des œuvres, la gestion des stocks d'œuvres...

L'artothèque peut avoir différents statuts. Elle peut être autonome ou attachée à une structure telle qu'une bibliothèque, un musée, ou n'importe quelle institution capable d'assumer cette charge. La finalité de l'artothèque est de recouvrir une mission de service publique liée à la médiation de l'art à l'image des centres d'art contemporain ou du musée. A propos de ce dernier, F. Coadou précise que :

« les artothèques, dans leur définition même, s'exceptent ou peuvent s'excepter, du danger que représente, pour les œuvres, la muséification. L'une de leurs caractéristiques essentielles, en effet, est de proposer ces dernières, les œuvres, non à l'espace d'exposition muséal, ou white cube, qui en est une

version plus récente et tout aussi sacrale, mais à l'intérieur d'un lieu particulier, le lieu d'habitation de l'emprunteur. »¹⁷¹

La collection de l'artothèque peut être constituée d'œuvres prêtées par des artistes ou des collectionneurs, de fonds d'art propres à l'organisme qui la mise en place. Au Sénégal, la mise sur pied d'une artothèque dont la collection est essentiellement constituée d'œuvres prêtées par des artistes peut rencontrer beaucoup d'écueils liés principalement au respect des conditions de location par les emprunteurs.

L'Etat du Sénégal est l'un des rares en Afrique de l'Ouest à se singulariser par la création d'une riche collection d'œuvres d'art contemporain. Ce fonds d'art contemporain, qui constitue le Patrimoine Privé Artistique de l'Etat est géré par le Ministère de la culture au niveau de la Direction du Patrimoine de l'Etat. Malheureusement, une grande partie de cette collection est conservée dans les locaux du Ministère de la Culture et devrait pouvoir être valorisée par des expositions périodiques à Dakar mais aussi dans les autres régions.

Cette collection pourrait servir dans une artothèque pour permettre à ce patrimoine artistique produit par de nombreux artistes contemporain de différentes générations et de toutes les régions du pays de ne pas rester inconnu du grand public. Cette collection doit pouvoir bénéficier d'une protection et d'une valorisation adéquate.

Beaucoup d'œuvres d'art restent confinées dans les ateliers d'artistes en mal de clientèle. Ces œuvres, à défaut d'intégrer le marché de l'art, pourrait aussi se retrouver dans l'artothèque. Il s'agirait pour les créateurs de s'offrir une autre alternative et de nouvelles perspectives d'exploitation de leurs œuvres. L'artothèque nationale serait une grande révolution pour la diffusion de l'art contemporain dans les structures accueillant constamment du public : banques, bibliothèques, entreprises, restaurants, établissement scolaires et universitaires, aéroports, aérobares...Il permettra de nouer un véritable partenariat entre les particuliers, organismes et institutions emprunteurs d'une part et d'autre part entre les acteurs du monde de l'art. Pour lui permettre d'assumer convenablement sa mission, les responsables doivent tenir compte des manquements observés et proposer constamment des solutions.

¹⁷¹ François Coadou, « Contribution à une réflexion sur les artothèques. », Association de Recherche et Développement sur les Artothèques (ADRA), 2010, p. 3.

La Galerie Nationale, en tant qu'institution étatique est un lieu adéquat pour abriter une artothèque. La priorité de l'Etat serait de mettre en place un musée avec ce fonds d'art n'a que trop duré. La promotion de l'art contemporain ne doit pas se limiter à mettre à la disposition des acteurs du champ artistique un espace de médiation.

2.2.2 Les qualifications du personnel

Il n'existe pas de formation spécifique pour le personnel des artothèques comme il y en a pour les bibliothèques ou les musées. Quelles seraient donc les qualifications requises pour le personnel de l'artothèque ? De prime abord, on aurait supposé que les agents du personnel de musée ou de bibliothèque sont capables de mener une activité au sein de l'artothèque. Ce qui n'est pas faux vu la proximité qu'il peut y avoir entre l'artothèque et ces institutions. Cependant, la plupart du personnel de l'artothèque est constitué de personnes ayant suivi une formation en art. A propos du fonctionnement des artothèques en France, *l'étude de 1989 montre que le personnel possède généralement un niveau de formation correcte (maîtrise) dans le domaine de l'art.*¹⁷²

L'absence d'une formation professionnelle spécifique est certainement due au fait que l'artothèque soit relativement nouvelle dans le paysage artistique. Il ne fait aucun doute qu'une artothèque au Sénégal aurait du mal à disposer d'un personnel compétent. Le tableau ci-après est une esquisse d'un programme de formation destiné au personnel d'une telle structure.

Il s'agira dans les objectifs de mettre en place un programme de formation adapté aux différentes activités de l'artothèque. La sensibilisation permettra d'avoir un aperçu sur l'impact et l'intérêt que peut susciter un tel projet. Un accent particulier sera mis sur le volet pratique de la formation en accordant une priorité aux stages. Pour ceux qui ont une expérience dans un domaine quelconque de l'art contemporain (musée, galerie, promoteur artistique...) il s'agira d'un renforcement de capacité.

Tableau1 : Elaboration d'un programme de formation du personnel

¹⁷² Béatrice Pedot, Bibliothèques / Lieux d'art contemporain. Quels partenariats ? FFCCB, Paris, 2001, p. 52.

Objectif	Activités à mener	Résultats attendus
Produire un programme de formation du personnel de l'artothèque.	Identifier des personnes ressources	Liste des personnes qui pourront aider à concevoir le document de formation
	Concevoir le programme de formation.	Le programme est défini selon les axes prioritaires de formation le personnel de l'artothèque
	Valider des documents produits.	Construire un programme de formation de courte durée
	Confectionner un manuel.	Disposer d'un support pédagogique adapté au contexte sénégalais

Tableau 2 : Sensibilisation auprès du public mais aussi des probables contributeurs

Objectif	Activités à mener	Résultats attendus
Création d'un répertoire des différents acteurs du milieu artistique susceptibles de pouvoir appuyer la mise en place de l'artothèque	Recenser les acteurs par catégorie ;	Disposer d'un échantillonnage représentatif
	Elaborer des documents de sensibilisation	Permettre aux personnes ciblées de saisir l'impact de cette structure dans le dynamisme des activités artistiques
	Sélectionner les personnes les plus motivées	Mettre sur pied une liste restreinte de collaborateurs

Tableau 3: Formation du personnel

Objectif	Activités à mener	Résultats attendus
Organiser les sessions de formations du personnel	Trouver des partenaires au niveau des structures de formation dans les domaines de l'art	Disposer d'un environnement propice à la formation du personnel
	Planifier le déroulement de la formation	Réussir à atteindre les objectifs de la formation à temps échu
	Acquérir le matériel de fonctionnement	Maîtriser les outils de travail
	Organiser des stages dans des services dont les activités sont proches de celui de l'artothèque	Familiariser le personnel aux exigences et contraintes liées à la gestion d'une artothèque

Tableau 4: Evaluation.

Objectif	Activités à mener	Résultats attendus
Rendre compte de la pertinence du programme de formation par rapports aux attentes	Evaluation théorique sur les connaissances du milieu artistique	Avoir un large aperçu des différents métiers d'art.
	Produire un rapport de stage	Saisir les enjeux de la diffusion des œuvres d'art et du rôle centre que peut y jouer une artothèque

Son statut d'institution public peut offrir à l'artothèque une opportunité de se décentraliser au niveau des autres régions du pays. A cet effet, ses activités seraient menées au sein des centres culturels régionaux.

Il s'est posé, même si ce n'est pas avoué par ceux qui en ont la charge, un réel problème de gestion du Patrimoine Privé Artistique de l'Etat. Les moyens de conservation de la collection font défaut. Cette situation léthargique qui n'a que trop durée laisse révéler la

défaillance de la politique culturelle du Sénégal dans le domaine de la conservation du patrimoine.

La mise en place d'une artothèque nationale serait une solution provisoire, et même meilleure que ce qui est entrain d'être envisager, la création d'un musée dont le projet ne date d'aujourd'hui.

2.2 Pour la création d'un observatoire de la circulation des œuvres d'art contemporain.

2.2.1 Opportunités de l'observatoire.

Nous entendons ici par « observatoire », un organisme administratif créé par des experts pour suivre l'évolution d'un *phénomène*, mesurer permanemment son impact afin d'apporter les orientations nécessaires à sa pérennisation si tel est l'objectif poursuivi.

Il s'agit, dans la présente proposition, de mettre en place un observatoire sur la circulation des œuvres d'art contemporain au Sénégal qui pourrait couvrir dans l'avenir toute l'Afrique de l'Ouest. En effet, des initiatives portant sur la promotion et la diffusion de l'art contemporain naissent un peu partout dans la sous-région et viennent s'ajouter à celles déjà existantes. Qu'il s'agisse de manifestations artistiques, d'institutions, d'infrastructures ou autres, ces initiatives se maintiennent tant bien que mal dans la durée, comparée à d'autres qui ont une courte existence. Certaines initiatives ont une durée relativement courte. Nonobstant leur portée, leur orientation et leur durée, elles méritent toutes d'être répertoriées pour documenter les actions futures dans ce sens.

Par ailleurs, l'évolution de la création artistique contemporaine, marquée par un dynamisme certain, contraste avec les incertitudes du marché de l'art. L'absence de statistiques ne permet pas d'analyser les tendances, les constantes et les incidences éventuelles. Une carence notoire existe dans l'harmonisation de la circulation des œuvres d'art. Les législations nationales en matière de droit d'auteur ne jouent pas efficacement leur rôle pour une raison simple liée à leur obsolescence ou à un défaut d'application dans le cas du Sénégal. La loi sénégalaise sur le droit d'auteur et droits voisins, promulguée en 2008, n'est pas appliquée à ce jour.

Au vu de la situation actuelle, rien ne garantit aux artistes un suivi de leurs œuvres après leur cession pour le recouvrement des droits de suite y afférents. Dans le contexte actuel, il n'y a pas de mécanismes de contrôle efficace. La mise à la disposition des

acteurs du champ artistique, d'informations sur les péripéties de la circulation des œuvres d'art dans la sous-région, serait donc très utile.

Toutes les raisons qui précèdent justifient largement la création d'un observatoire en tant qu'interface entre les acteurs du monde de l'art en Afrique de l'Ouest. La mise en place de cet instrument d'analyse serait une grande première dans la sous-région et pourrait avoir de véritables répercussions sur les politiques culturelles communautaires en permettant une meilleure approche des enjeux de la circulation des œuvres d'art.

La mise en place d'un observatoire nécessite des moyens efficaces de collectes de données statistiques et autres ressources informationnelles. Un tel travail s'avère difficile au regard de la rareté de la documentation et des recherches dans le domaine. On ne peut pas ignorer aujourd'hui les efforts consentis pour la promotion de l'art contemporain dans la sous-région. L'Observatoire pourrait alors travailler dans le sens de la production et la diffusion d'informations sûres et vérifiables afin de soutenir un plaidoyer documenté en faveur d'une meilleure appréciation des enjeux de l'art contemporain par les autorités étatiques en charge de l'élaboration des politiques culturelles nationales. Ainsi, cet organe pourra mieux assumer deux de ses principales fonctions à savoir :

- un outil de communication qui à partir des informations recueillies pourrait aider à relayer les informations liées à la circulation des œuvres d'art contemporain mais surtout aux migrations des artistes dans la sous – région.

- un outil de suivi en créant une base de données informationnelle constamment renouvelée pour permettre aux promoteurs culturels de s'assurer de la cohérence et de la pertinence de leurs futures actions.

Les manifestations d'art contemporain présentent souvent des lacunes dans leur programmation. Par conséquent, des écarts considérables se révèlent entre les objectifs fixés et leur atteinte. L'Observatoire peut élaborer des stratégies sur la base des informations et des données qui ont été capitalisées. Par des analyses situationnelles, l'Observatoire aiderait les promoteurs à prendre des décisions qui s'imposent ou d'alerter et proposer des correctifs en cas de besoin.

Parmi les obstacles à franchir dans le cadre de la circulation sous-régionale des œuvres d'art figure le cloisonnement dans lequel se retrouvent les initiatives nationales. L'Observatoire s'attèlerait à créer un réseau de partenaires ayant les mêmes motivations dans chacun des pays de la sous-région en vue d'un partage plus rapide, plus vaste et plus varié des données et les informations utiles à cet effet. Cette démarche aurait pour avantage d'assurer une diffusion synchronique à travers le réseau de partenaires mais aussi vers toute structure ou personne intéressée et par conséquent favoriser la mise en œuvre de politiques pertinentes qui élimineront les barrières qui entravent souvent la circulation efficace des œuvres.

Enfin, l'Observatoire pourrait travailler en étroite collaboration avec le *Pan African Circle of Artists* (PACA). L'Association des Artistes Plasticiens de l'UEMOA, le Réseau Africain des Bureaux du droit d'auteur où l'union des Journalistes Culturels d'Afrique de l'Ouest. Les ministères en charge de la culture dans la sous – région seraient tout aussi intéressés par la création d'un Observatoire de ce genre afin de disposer de données pertinentes capables d'argumenter les réformes politiques et favoriser leur mise en œuvre.

2.2.2 Statut et organigramme de l'Observatoire

Au vu du nouveau Code des Obligations Civiles et Commerciales du Sénégal, le type d'organisation qui sied le mieux à l'Observatoire proposée, serait l'« Association », définie ainsi :

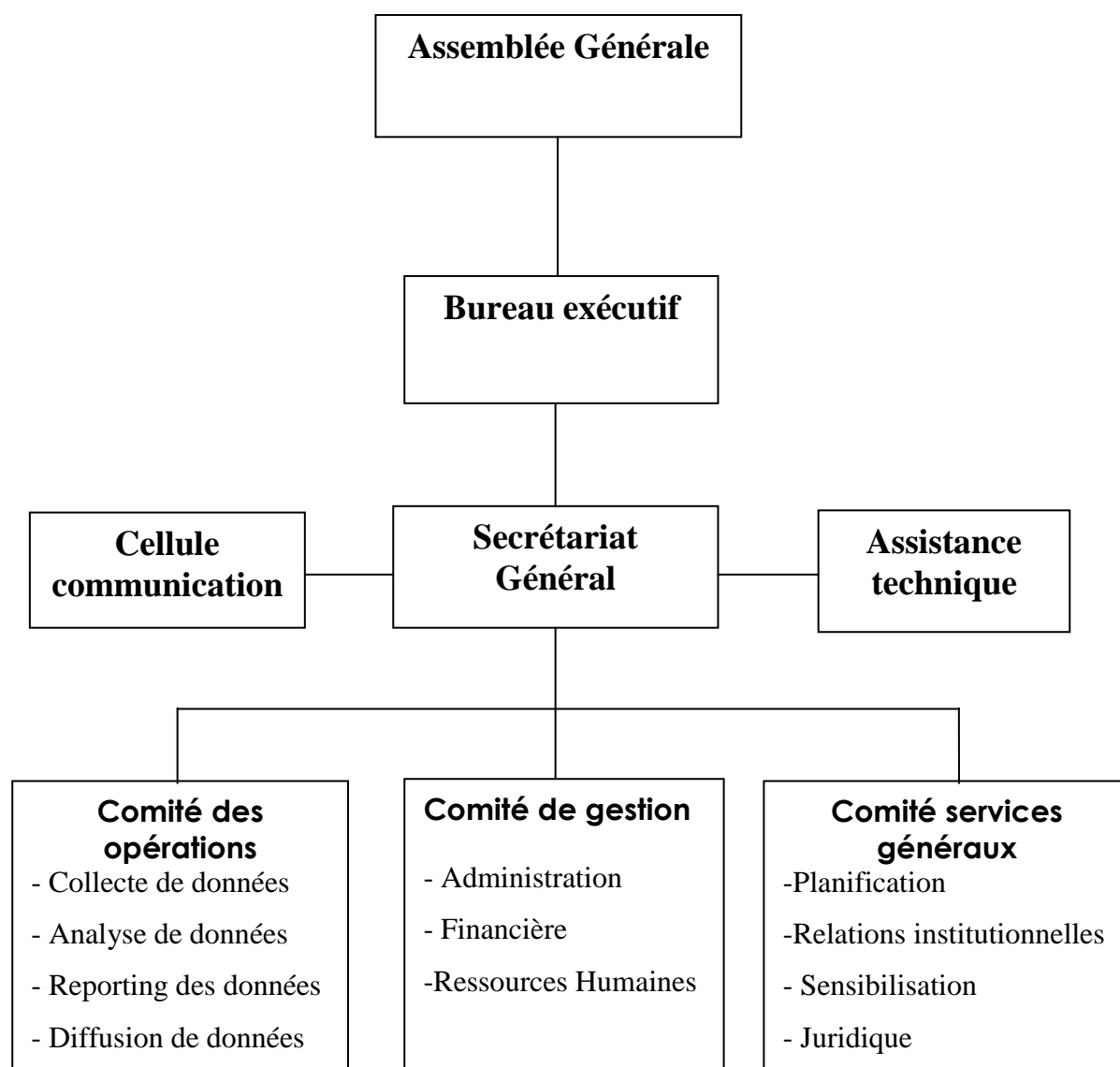
« L'association est le contrat par lequel deux ou plusieurs personnes mettent en commun leur activité, et au besoin, certains biens, dans un but déterminé autre que le partage de bénéfices. »¹⁷³

L'autre intérêt de ce choix réside dans le fait que cet observatoire, à travers un renforcement progressif de ses capacités humaines, financières ainsi que ses indicateurs, peut être homologué « Association reconnue d'utilité publique » et *bénéficier des*

¹⁷³ Loi n°98-21 du 26 mars 1998, portant sur le code des obligations civiles et commerciales du Sénégal, Article 811, chapitre 2, Assemblée Nationale du Sénégal, Dakar, 1998.

*subventions publiques ou être autorisée à recevoir des dons et des legs de toute personne.*¹⁷⁴

Organigramme de l'Observatoire



L'organigramme de l'observatoire se présentera comme ci-dessus et les rôles définis comme suit :

- une Assemblée générale composée de 12 membres de l'association en raison de deux membres par spécialité (artistes, critiques d'art, collectionneurs, galeristes, muséologues, journalistes culturels). Elle aura à sa tête un Président;

¹⁷⁴ Idem, Loi n°98-21 du 26 mars 1998, Article 820.

- un Bureau exécutif constitué de membres élus par l'Assemblée Générale. Il est dirigé par un Directeur qui sera chargé d'élaborer les programmes de l'Observatoire et conduire les différentes phases d'exécution ;
- un Secrétariat général dont le responsable aura pour mission de coordonner les activités des différents comités. Il pourra être assisté par un chargé de communication et bénéficier d'une assistance technique ;
- un comité chargé des opérations techniques dont les membres seraient appelés, chacun selon ses compétences à collecter, analyser et diffuser les données ;
- un comité chargé de la gestion de l'administration, des finances et des ressources humaines ;
- un comité qui s'occupe des services généraux dont les relations avec les institutions, les campagnes d'information et de sensibilisation, le service juridique et le service chargé de la planification.

2.2.3 Les défis de l'Observatoire

L'Observatoire doit déterminer ses cibles avant de répondre à des objectifs. Il faudrait au départ déterminer le phénomène à observer, les moyens d'y parvenir, les objectifs et les limites.

Mettre en place un observatoire serait donc établir une activité qui, de prime abord, est basée sur l'observation.

Le C.N.R.T.L. nous donne plusieurs définitions du verbe observer qui se complètent ou élargissent sons sens, et ce, dans une chronologie historique dont quelques unes pouvant être utiles dans la présente proposition seront retenues. « Observer » signifierait :

- à la 2^e moitié du X^e siècle, « se conformer à ce qui est prescrit par la loi - ici la loi chrétienne-», (S^t Léger, 71 : *lei consentit et observat*, Ed. Joseph Linskill, Paris, 1973.) ;

- en 1535, « chercher à deviner l'avenir », (Olivetani, Bible, Lév. 19, 26 d'après le *FEW*¹⁷⁵ tome7, p.284 a) ;
- en 1549, « examiner en surveillant, en contrôlant » (Noël du Fail, *Baliverneries*, Ed. Ch. Foulon, p. 32.) ;
- en 1559, « constater, remarquer par l'observation » (Amyote, *Vies des Hommes illustres grecs et romains*, Eumènes, tome 2, f 413 v) ;
- en 1607, « remarquer, regarder avec une attention suivie » (Hulsius, d'après le *FEW*, loc. cit.).

Notre Observatoire porte ici sur le phénomène de la circulation des œuvres d'art contemporain et son champ d'observation se limite au Sénégal. Il conviendrait de se reporter à plusieurs indicateurs pour mieux apprécier ce phénomène.

Les objectifs de l'Observatoire revêtent plusieurs modalités. Ils peuvent être, par exemple, déduits de compétences spécifiques de l'Observatoire ou imposés par la loi (l'application du taux de 5% pour le droit de suite au Sénégal), ou bien par une politique de promotion : une plus grande implication des entreprises dans la promotion de l'art contemporain.

Les objectifs de l'Observatoires ne sont pas figés. Ils peuvent évoluer dans les temps et en fonction des aléas du champ artistique. Certains objectifs ne peuvent être atteints par les seules compétences de l'Observatoire. Il est donc nécessaire d'impliquer d'autres acteurs en faisant appel à leur expertise ou pour accéder à leurs données. Cependant, cette collaboration est susceptible d'être une source de contraintes quant à l'atteinte des objectifs. Les partenaires peuvent imposer leur point de vue ou celui de la structure dans laquelle ils évoluent. Cette attitude peut être liée à la singularité de leur jugement ou motivée par les intérêts que poursuit leur structure. Il importe par conséquent de redéfinir les objectifs dans un cadre commun et consensuel. Il va sans dire que le champ d'observation et les objectifs sont susceptibles dans ce cas d'être réduits ou au mieux, être revus à la hausse.

¹⁷⁵ FEW : Französisches Etymologisches Wörterbuch (allemand) signifie en français : Dictionnaire étymologique du français. La première édition de la FEW, écrite en allemand, en 1922, avec l'objectif de retracer l'origine, l'histoire et le changement de tous les mots dans le lexique français, y compris les langues galloromanes (occitan, francoprovençal, wallon, gascon...). Il a été conçu par le philologue suisse Walther von Wartburg (1888–1971). Sources <http://stella.atilf.fr/few/>- wikipédia.

Par exemple, s'il s'agissait de mesurer l'application de la loi sur le droit d'auteur au niveau des frontières, la sensibilité à l'art contemporain des agents de douane serait déterminante pour ce qui est de l'efficacité de cette loi. C'est la raison pour laquelle il est plus approprié d'associer des partenaires compétents dans ce genre de problématique. Quoi qu'il en soit, l'on peut tenir assuré que seule la conception d'indicateurs clairs peut favoriser la réussite des projets de l'Observatoire.

X. Dupasquier¹⁷⁶ donne ici quelques caractéristiques et recommandations qui peuvent aider à l'obtention d'un indicateur pertinent.

- l'indicateur est une donnée qui alerte, mais pas forcément une agrégation exhaustive ni forcément une statistique ;
- c'est une variable qualitative (bon, moyen, vétuste) ou quantitative (pourcentage) permettant d'apprécier un phénomène ou une action à partir des objectifs, exprimés sous forme de valeurs normatives ou comparatives ;
- un indicateur doit être localisé et daté ;
- son mode d'obtention et sa définition ont autant d'importance que ses valeurs successives dans le temps.

Il existe par ailleurs une typologie des indicateurs tels que :

- les indicateurs quantitatifs qui utilisent des nombres, expriment des quantités ou des montants ;
- les indicateurs qualitatifs qui utilisent des mots des couleurs ou des symboles pour exprimer des attitudes ou des points de vue ;
- les indicateurs objectifs qui spécifient des faits dont la mesure réalisée par différentes personnes donnerait le même résultat ;
- les indicateurs subjectifs, fondés sur des opinions ou des perceptions.

¹⁷⁶ Xavier Dupasquier, La conception des indicateurs : phase délicate de définition d'un Observatoire, Actes Rencontres organisées par la revue SIG-La-Lettre, mai 2009- les Observatoires urbains et thématiques.

Quel que soit le type d'indicateur, l'essentiel est d'arriver à une certaine cohérence des objectifs fixés. Il peut s'agir pour l'Observatoire de répondre à des besoins de connaissances comme :

- la représentativité des œuvres d'artistes étrangers dans les galeries d'art contemporain au Sénégal ;
- le taux de participation des artistes sénégalais dans les manifestations artistiques au niveau de la sous-région ;
- le nombre d'artistes de l'Afrique de l'Ouest non francophone qui exposent annuellement au Sénégal comparé à celui des ressortissants des pays francophones.

Les objectifs de l'Observatoire peuvent être liés à la surveillance ou l'évaluation de l'application d'une loi ou de dispositifs réglementaires tels :

- établir le taux de recouvrement des droits de suite des artistes sénégalais auprès des bureaux nationaux des droits d'auteurs des pays de la sous-région ;
- évaluer, en ce qui concerne les artistes, le respect du Protocole sur la libre circulation des personnes, le droit de résidence et d'établissement pour tout ressortissant d'un pays membre de la CEDEAO (cf. p. 208) ;
- mesurer l'efficacité des services de douanes dans leur rôle de veille de la bonne application aux frontières de la loi sur le droit d'auteur.

Enfin, l'Observatoire peut avoir comme finalités l'aide à la prise de décision en déterminant par exemple, le niveau d'implication d'une association dans la promotion de l'art contemporain en vue de faciliter sa reconnaissance comme « association d'utilité publique ». Il peut aussi être question de déterminer le taux de participation des artistes des régions du Sénégal autres que ceux de Dakar, de S^t-Louis et de Thiès pour illustrer leur marginalisation dans les activités de Dak'Art et pousser les responsables de cette institution à mettre en place un véritable programme décentralisé.

Le *recouvrement du droit de suite* au Sénégal permet d'illustrer l'un des défis de cet Observatoire qui est de veiller aux respects des droits des artistes. Le BSDA, les artistes, les galeristes, et toutes les structures qui procèdent à la vente ou revente d'œuvres d'art contemporain seraient nécessairement impliqués dans un travail de type collaboratif.

Il s'agira en premier lieu de définir les termes « recouvrement » et « droit de suite ».

Le droit de suite garantit à un artiste une rémunération, chaque fois qu'une de ses œuvres est revendue par un professionnel du marché de l'art. Au Sénégal, les héritiers de l'artiste peuvent jouir de ce droit pendant les 70 ans qui suivent son décès. Le taux du droit de suite est fixé à 5% du prix de la revente de l'œuvre et le montant correspondant est perçu par le BSDA.

Le mot « recouvrement », ne serait pas considéré comme étant l'action de recouvrer ce qui était perdu ni de rentrer en possession de quelque chose que l'on avait plus. Il est considéré ici comme la perception, la recette de sommes dues.

Pour localiser l'indicateur choisi, il est mieux indiqué de s'appuyer sur les artistes établis dans la région de Dakar et qui sont exposés dans les galeries d'art contemporain de la capitale durant ces cinq dernières années.

Le recouvrement des droits de suite permettrait à l'Etat de s'assurer de l'efficacité de la loi sur le droit d'auteur. Il est gage de bonne foi de la part des professionnels du marché de l'art et d'une confiance mutuelle entre ces différents partenaires. Dans ce contexte où il s'agit de la mise en œuvre d'une politique réglementaire, en plus de l'indicateur que nous avons choisi, plusieurs autres indicateurs peuvent être considérés :

- l'évolution du taux de recouvrement ;
- le traitement des virements entre les intéressés ;
- le taux de recouvrement d'ici 2020 ;
- le problème lié au non respect de la loi sur le droit d'auteur ;
- le niveau de collaboration entre les artistes et le BSDA...

Il faudrait aussi tenir compte des différences de perception des partenaires.

Les agents du BSDA ne travaillent que sur la base de déclarations (des artistes et des professionnels du marché de l'art). Cependant, ils peuvent contribuer de manière objective dans la phase de définition de l'indicateur dans la mesure où les données dont ils disposent, même susceptibles d'être erronées (du fait qu'elles soient de simples déclarations), sont

tangibles et quantifiables. Leur statut d'interface entre les artistes et les professionnels du marché de l'art et leur obligation de veiller à l'application de la loi peuvent être source de contraintes. Il peut leur être reproché de ne pas assumer suffisamment leur rôle ou d'être partiaux. Le BSDA peut aussi juger inopportun de collaborer avec l'Observatoire sur des questions qui relèvent de la discrétion de l'institution.

Les professionnels du marché de l'art, les galeristes en particuliers sont généralement motivés par la recherche de profit. Ils doivent rentabiliser leur investissement quitte à négliger le versement de la part représentant le droit de suite qui, serait à leur niveau un manque à gagner. Il s'y ajoute qu'ils entretiennent parfois des rapports particuliers avec les artistes en marge des circuits de contrôle de l'application de la loi. Cette tendance, comme dans beaucoup de domaines, favorise le développement d'un marché « souterrain » qui leur est profitable. Il est donc peu évident que les données statistiques et les informations qui émanent d'eux soient pertinentes.

Les artistes en tant que bénéficiaires des droits de suite devraient être aux avant-postes de la mobilisation pour le suivi de cette disposition réglementaire. Malheureusement, la précarité ne plaide pas en faveur d'un tel engagement. Sans manquer d'égards envers cette obligation, ils se soumettent le plus souvent aux conditions fixées par les professionnels du marché de l'art. Leur implication mitigée dans cette réglementation peut être intégrée dans la conception l'indicateur choisi.

L'observatoire peut exploiter toutes les données provenant des partenaires. Ces derniers ne sont pas tous censés fournir toutes les données utiles à l'élaboration de l'indicateur dont ils disposent, pour des raisons qui leur sont propres. Par exemple les galeristes sont généralement peu enclins à donner des statistiques sur leurs ventes. Cela n'empêche pas de collecter, de produire et de valider les données disponibles et les mettre en conformité avec le champ d'observation. La diversité des sources de données pose aussi un problème de compatibilité. Leur exploitation, interprétation et diffusion, indissociables de l'indicateur, peuvent être diversement appréciées. Dupasquier suggère à cet effet que,

« la publication d'un indicateur doit être accompagnée de sa définition et de son mode d'interprétation. Aussi, les acteurs de l'Observatoire doivent

*préciser ce qu'ils attendent de l'Observatoire. Enfin, ils doivent s'approprier le mode d'interprétation. »*¹⁷⁷

Des contraintes sont à noter dans à ce propos. Le BSDA peut voir en l'action de l'Observatoire, une ingérence dans son domaine de compétence et en même temps une sorte d'évaluation de son activité. Il ne faut pas non plus attendre de la collaboration avec les professionnels du marché de l'art. Le droit de suite n'est pas forcément une préoccupation pour les artistes. C'est la raison pour laquelle la production d'indicateurs pertinents repose aussi sur la fiabilité des sources afin de répondre efficacement à la problématique de la loi sur le Droit d'Auteur et Droits Voisins et de manière plus large, celle de la circulation des œuvres d'art en Afrique de l'Ouest.

Nous sommes partis du principe que les acteurs du monde de l'art ne se sont pas réellement impliqués dans la réussite des politiques et réglementations mise en place par l'Etat pour encadrer la circulation des œuvres d'art. Les artistes à qui ces mesures devraient profiter en premier lieu ne sont pas très enclins à revendiquer leurs droits. Les professionnels du marché de l'art tirent profit de la situation en exploitant au maximum cette passivité des artistes et les insuffisances du BSDA sur le contrôle spécifique de la revente des œuvres d'arts plastiques (les agents de cette structure ne sont pas techniquement bien outillés pour cette tâche).

Il ressort de cette étude que la mise en place d'un Observatoire serait une véritable opportunité de créer un environnement protecteur au profit des créateurs et contribuerait à instaurer un climat propice au développement du marché de l'art au Sénégal. Il s'agira, à propos de l'Observatoire, d'une expérience originale en ce qu'elle illustre la capacité d'une initiative indépendante d'être beaucoup plus efficace, en matière de surveillance du marché de l'art, que les institutions officielles existants.

Nous avons voulu démontrer qu'à partir d'indicateurs comme *le recouvrement des droits de suite*, il est possible de rendre compte de l'amélioration des conditions sociales des artistes. Ce travail requiert toutefois beaucoup de recherches et une bonne méthodologie. Il faut d'abord procéder à la collecte de données auprès des institutions en charge de la question ainsi qu'auprès des professionnels du marché de l'art. Nous pourrions ensuite, sur la base de ces données et avec l'expertise des membres de l'Observatoire, concevoir des

¹⁷⁷ Xavier Dupasquier, *art.cit.* , p. 24.

indicateurs pertinents qui intéressent la circulation des œuvres d'art en tant que champ d'observation.

La mise en place de l'Observateur est soumise à des contraintes. Le BSDA, dans les cas du recouvrement des droits de suite peut y voir une immixtion dans ses prérogatives ou une sous-évaluation de ses compétences. Les professionnels du marché de l'art quant à eux, peuvent le considérer comme une entrave à leurs activités.

Afin d'atteindre les objectifs consignés dans cette étude, le projet d'observatoire comprendra aussi un volet conception de documents d'information imprimés tels que des guides, des répertoires de données et d'analyses ainsi que la publication d'articles sur des sujets qui traitent de la mobilité des artistes et de leurs productions. La création d'un site internet étendra la portée géographique de la mission de l'Observatoire. Nous suggérons, afin de rendre plus efficace son action, de procéder à des analyses comparatives à travers lesquelles nous essayerons de déterminer spécifiquement la manière dont se présente la problématique de la circulation des œuvres d'art contemporain dans les autres pays de la sous-région. Ainsi, nous pourrions envisager d'étendre progressivement la couverture de l'Observatoire à tous ces pays.

CONCLUSION

Ce travail se voulait être une contribution à l'analyse d'un phénomène particulièrement peu développé dans les recherches et théories sur l'art contemporain en Afrique : la circulation des œuvres d'art. En effet, la mise en relation des champs de création et de réception n'a jamais fait l'objet d'études approfondies dans le contexte africain même si la problématique qui lui est liée intéresse aujourd'hui la recherche et fait l'objet de plus en plus de publications. L'on peut cependant regretter que ces dernières proposent des approches globales qui ne tiennent pas souvent compte des différences entre l'art traditionnel et l'art contemporain. La circulation des œuvres d'art traditionnel s'effectue selon des trajectoires et des enjeux qui peuvent bien être différents de ceux des œuvres d'art contemporain.

La présente thèse se proposait de mettre en évidence les relations existantes entre le champ de création et celui de la réception dans une perspective de développement des échanges sur les œuvres d'art contemporain ainsi que ses incidences sur la création, à l'image des études qui s'intéressent aux échanges sur les biens de consommation. Il s'agissait aussi de déterminer les enjeux de la circulation des œuvres d'art contemporain et de cerner toute question pouvant être liée à sa compréhension. Il convient de rappeler qu'un tel phénomène n'est pas figé. Il est évolutif et multidimensionnel dans sa manifestation à cause de la variabilité de ses supports (diffusion médiatique, événementiel, virtuel...) et la mobilité des acteurs du monde de l'art, en premier chef les artistes. Les ambitions qui lui sont liées se déclinent en termes de résorption de la précarité pour les uns et de cheminement vers la prospérité pour les autres. Il est permis de constater qu'à ce propos, les enjeux commerciaux et patrimoniaux de la circulation des œuvres d'art justifient autant les tensions, les compromissions mais aussi les efforts d'harmonisation résultant des mécanismes mis en place dans et en dehors du champ artistique. Il ressort de cet travail la remarque suivante : chacune des catégories d'acteurs de ce champ (artistes, collectionneurs, galeristes, critiques, mécènes, publics...) essaie d'incarner tant bien que mal son statut et de jouer pleinement son rôle en réaction aux défis qui lui sont lancés.

Par ailleurs, la situation du marché de l'art au Sénégal et tous les intérêts qui l'animent, révèlent beaucoup d'insuffisances et de lacunes à tel point qu'il est permis de croire que l'amateurisme, dans une certaine mesure, est érigé en règle. La réglementation qui devrait encadrer les activités liées au commerce de l'art n'est pas maîtrisée ni, respectée par les acteurs. Il a été retenu et envisagé que malgré cela, des perspectives intéressantes s'ouvrent à cette réglementation grâce notamment à l'intervention de l'Etat et à la proposition d'initiatives concrètes pour inverser la tendance.

Il faut souligner que mener des recherches sur un phénomène aussi complexe que la circulation des œuvres d'art contemporain en Afrique de l'Ouest, dont très peu de sources sont disponibles, est une entreprise difficile.

La méthode d'observation, envisagée comme étant la plus appropriée à cet travail, a permis d'avoir un aperçu général sur les réalités qui nourrissent les rapports entre les acteurs du champ artistique. On a pu constater que loin d'être uniquement l'espace où s'effectuent, la création d'une part, l'offre et la demande d'autre part, mais aussi un cadre dynamique dans lequel s'établit entre acteurs un jeu d'alliance et d'influence et où prospèrent la précarité et les errances, les réseaux et les marginalités. Cette approche pratique, sans qu'il n'ait été soupçonné à l'entame, a nécessité un travail théorique conséquent. Il a fallu renforcer les questionnaires et procéder à beaucoup de recoupements pour atteindre les objectifs fixés. Nous nous sommes rendu compte que les conversations avec les personnes cibles renseignaient beaucoup plus sur certaines questions qui n'intéressaient pas à priori notre étude. Mais en prenant peu à peu confiance, ces interlocuteurs étaient capables de donner des détails insoupçonnés alors qu'avec les questionnaires ils se permettaient d'être parfois très laconiques. Les galeristes constituent la catégorie auprès de laquelle certaines questions restent taboues. Il s'agit notamment :

- des rapports qu'ils entretiennent avec les artistes ;
- de la provenance de certaines œuvres;
- de l'application des dispositions réglementaires sur le droit de suite ;

Seule la galerie Kemboury a répondu, sans détour, à toutes nos questions.

Il a été préférable de se passer d'un travail d'inventaire (surtout des artistes) qui risquerait de traîner en longueur en raison de l'hétérogénéité du milieu artistique et de l'absence de statistiques fiables sur le nombre d'acteurs professionnels.

Les recherches sur internet nous ont été d'une grande utilité. En effet, la quasi-totalité des informations sur les autres pays de la sous-région ont été obtenues par ce canal. L'analyse comparative des données nous a épargné certaines erreurs d'interprétation des points de vue souvent trop subjectifs, qui reflètent les intérêts particuliers des acteurs. L'analyse qualitative a été à la base de la structuration de ce travail. Elle a permis l'élaboration du plan de cette thèse et a fait surgir les différents thèmes qui ont inspiré sa rédaction.

Deux types de circulation avaient retenu notre attention. Il s'agit de la circulation événementielle et celle relative au virtuel et à d'autres formes immatérielles. Les mobiles et les modalités selon lesquels elle s'effectue sont autant d'arguments qui plaident en faveur de la première hypothèse¹⁷⁸, de notre thèse.

Comme envisagée dans cette hypothèse, la dépendance des artistes vis-à-vis des autres acteurs du champ artistique est manifeste. De la même manière, les activités et l'épanouissement du champ artistique sont très liés à l'intervention de l'Etat ou du privé dans le cadre du mécénat, du sponsoring ou du parrainage... Cette situation n'est pas nouvelle ni exclusivement liée au cas sénégalais.

Nous avons posé, à travers une approche historique, des repères tendant à démontrer que l'art contemporain et la mobilité de ses productions avaient bénéficié d'une forte implication des pouvoirs étatiques et de celle timide mais évolutive du privé. L'on peut cependant regretter que ces actions ne jouissent pas des mêmes considérations dans les recherches qui visent à explorer les contours spatio-temporels de la création artistique en Afrique de l'Ouest.

Les fluctuations de la valeur des œuvres, les contraintes du marché de l'art, le paradoxe des ambitions des acteurs, sont autant d'arguments qui montrent que sans une formalisation des actions et des statuts dans le champ artistique, la circulation des œuvres d'art n'impliquerait pas de meilleures perspectives pour l'art contemporain.

¹⁷⁸ La mise en relation des territoires de la circulation montre que le dynamisme du champ de réception influe sur celui de la création.

Les mobiles de la circulation des œuvres d'art sont moins liés aux intérêts patrimoniaux que pécuniaires. Cette remarque explique en partie l'absence de véritables musées d'art contemporain et le faible niveau de développement des collections d'art.

Il convient de relever le fait que le mécénat d'art est, au Sénégal, dans une phase de balbutiement mais n'est guère mieux développé dans les autres pays de la sous régions. Beaucoup d'engagements qui furent par l'Etat sénégalais, surtout durant la présidence de Senghor (1960-1980) ont très peu prospéré par la suite. La part la plus importante de cet engagement fut la création du Commissariat aux Exportations d'art sénégalais à l'étranger (1977-1990) de la Galerie Nationale (1983), du Musée dynamique (966), de la loi du 1% (1968), du Fonds d'Aide aux Artistes et à la Création (1978), du Patrimoine Privé Artistique de l'Etat (1967), du Salon des Artistes (1973-1977) , du Salon National des Arts Plastiques du Sénégal (1985), la mise en place d'une Exposition Itinérante (1974-1985), le Festival mondial des Arts Nègres (1966-2010)... Ce que le Professeur A. Sylla qualifiait *de prodigalité d'Etat- providence* s'est dissipée peu à peu avec les régimes qui se sont suivis, exceptée la Biennale de Dakar.

Les modalités de la circulation des œuvres d'art quant à elles, révèlent plusieurs écueils. La deuxième et encore plus la troisième partie de la thèse offrent un large aperçu sur cette question. Par exemple, le programme de mobilité de l'association *Art Move Africa* est très ambitieux. L'on peut regretter que cette association n'ait pas les moyens de ses ambitions et ne fonctionne pas de manière optimale. L'expérience d'AMA, conforte notre conviction que la mobilité des acteurs n'implique pas forcément une meilleure circulation des œuvres d'art. La mobilité des acteurs tient plus à la vulgarisation de la création artistique qu'à la circulation des œuvres d'art. L'artiste sénégalaise Seni Awa Camara (née en 1945), n'a jamais quitté le Sénégal alors que ses œuvres circulent un peu partout dans le monde.

L'une des approches les plus fructueuses de la circulation des œuvres d'art a été développée dans le chapitre abordant la question de la médiation et des interactions dans le monde de l'art. Il est démontré que les artistes au-delà de leurs ambitions communes, peuvent développer des antagonismes qui proviennent très souvent des différences de point de vue. Selon Elizabeth Harney l'indifférence voire la satisfaction des résidents de la Cité des artistes de Colobane du déguerpissement de leurs homologues du Village des arts situé à la corniche ouest, en est une preuve.

Les relations entre les artistes et les collectionneurs peuvent se révéler sous la forme d'une inféodation envers ces derniers ou être régies par une collaboration franche. Selon leurs propos (voir page 128), Bessam Chaïtou manifeste un certain égard envers les artistes alors que Magnin met en exergue les sollicitations dont il fait objet de la part de certains artistes africains.

Le mécénat privé est essentiellement assuré par des entreprises. L'implication des fondations d'entreprises est très peu visible dans les activités artistiques. Aucune fondation n'est exclusivement dédiée à l'art contemporain au Sénégal alors qu'au Bénin, la Fondation Zinsou (2005) et en Côte d'Ivoire, la Fondation Charles Donwali (2008) sont en train de développer des perspectives ambitieuses pour l'art contemporain. Même si une grande partie des mobiles de la circulation des œuvres d'art sont liés aux enjeux du marché de l'art, on a pu constater comme précédemment mentionné que l'essentiel autour duquel s'articulent les interventions des fondations est lié aux enjeux patrimoniaux.

Le rôle des pouvoirs publics est déterminant dans la mise en place des conditions nécessaires à la mobilité internationale des productions artistiques. La majeure partie des pays de la sous-région disposent d'organes chargés de la réglementation et du suivi des échanges sur les œuvres d'arts. Malheureusement les particularités économiques et politiques des Etats de la sous-région ne plaident pas en faveur d'une harmonisation efficiente des législations nationales en matière de droits d'auteurs et droits voisins. L'instabilité politique qui a prévalu dans la sous-région en est la principale cause.

Presque tous les pays de la sous-région ont connu une instabilité politique qui a orienté les programmes nationaux vers d'autres impératifs (qui apparaissent plus vitaux que l'art). Au-delà de ces aléas, les lois nationales sur les droits d'auteurs et droits voisins ont souffert de leur obsolescence mais aussi du manque d'expertise nationale pour leur application. Cette situation a sérieusement hypothéqué la prétention des artistes de recouvrir les droits de suite en dehors des frontières nationales.

Au Sénégal, tous les efforts consentis par les pouvoirs publics dans le domaine art plastique n'ont véritablement pas pris en compte l'aspect juridique de la protection des droits des artistes plasticiens. Le Bureau Sénégalais de Droit d'Auteur (BSDA) avait plus de suivi pour les œuvres d'art musicales et cinématographiques que pour celle des arts visuels. Tout en espérant que la nouvelle société civile de gestion collective des Auteurs,

Artistes, Interprètes, Producteurs et Editeurs du Sénégal (GECAPES) qui a été mise en place le 18 décembre 2013 saura satisfaire les attentes de ses membres, nous restons convaincus avec A. Sylla que :

« Cette situation des institutions artistiques et la réalité de la politique culturelle actuelle n'ont pas manqué de susciter des appréhensions, voire des inquiétudes des artistes plasticiens sénégalais au point que leurs rapports avec les autorités de l'Etat dans ce domaine sont empreints, depuis quelques années de suspicions et de défiance : leurs critiques, à peine voilées, sont parfois amères et franchement désabusées ; aujourd'hui, beaucoup de jeunes artistes se sont pris en charge et attendent peu de l'Etat... »¹⁷⁹

A côté de l'engagement des pouvoirs publics, des initiatives privées naissent mais leurs promoteurs sont obligés de faire recours à des sources extérieures de financement pour leur survie. On peut retenir que dans la majorité des cas, cet appui extérieur n'est pas sans conséquence sur les perspectives que peuvent offrir ces initiatives.

David Cole disait à propos de l'échec du Club gambien des arts négro-africains, que les organisations culturelles de son pays dépendaient entièrement de financements extérieurs, ce qui les conduisait à épouser des causes discutables.

La biennale de Dakar a fait l'objet de beaucoup de critiques aussi bien dans les choix du jury international que sur sa dépendance à un moment donné de la subvention que lui accordait la Délégation de l'Union (à travers le Fonds Européen de Développement) à chacune de ses éditions de 1992 à 2008. En 2010, le retrait de sa subvention n'a pas empêché la manifestation de se dérouler mais a pu montrer que la pérennisation des manifestations artistiques passe par leur indépendance vis-à-vis du financement extérieur.

On pourrait faire le même constat en ce qui concerne le marché de l'art contemporain en Afrique. Il ne donne pas une marge de manœuvre aux artistes. La précarité dans laquelle ils se trouvent la plupart du temps (excepté quelques uns) fait qu'ils restent soumis à la volonté des galeristes.

La dispersion géographique d'éléments culturels est la conséquence des échanges dont ils ont fait l'objet et selon une certaine chronologie. Il était question, en se référant aux signes

¹⁷⁹ Abdou Sylla, *Arts plastiques et Etat au Sénégal*, op. cit., p.157.

Adinkra et au pagne *Manjack*, qui sont entrés dans l'usage des pratiques artistiques contemporaines, de démontrer que l'exploitation commune d'une valeur esthétique pouvait à la longue conférer à cette valeur, l'image d'un fonds culturel commun dans lequel on puiserait pour faire valoir une identité commune.

L'acceptation du postulat selon lequel on peut considérer les signes *Adinkra* et le pagne *Manjack* dans un fonds culturel ouest-africain, nonobstant leur utilisation originelle, suppose que ces éléments culturels soient des valeurs identitaires communes à tous les ressortissants ouest-africains. Et ces derniers peuvent valablement les revendiquer comme éléments culturels fédérateurs. Autrement dit, la sédimentation de ces éléments culturels dans les pratiques artistiques actuelles pourrait conférer aux œuvres d'art contemporain une valeur d'intégration culturelle.

Cette hypothèse ne semble pas beaucoup convaincre dans la mesure où le débat sur l'africanité de la création artistique n'est plus d'actualité. Et par évidence, l'intégration par les arts scéniques et musicaux est beaucoup plus rapide et plus conséquente que l'intégration par les arts plastiques. *In fine*, la circulation des œuvres d'art contemporain ne peut servir de prétexte pour justifier un projet d'intégration culturelle en Afrique.

La circulation des œuvres d'art en Afrique de l'ouest a été un prétexte pour montrer que la réception des œuvres est la principale entrave au dynamisme du champ de création. Les artistes africains sont aussi imaginatifs que leurs homologues d'ailleurs. Cependant, les opportunités qui s'offrent à eux n'ont pas évolué et les difficultés qu'ils rencontrent renforcent la précarité qui plombe leur épanouissement dans les activités de création.

A la suite de ces remarques, les données qui apparaissent comme une alternative sûre, capable de hisser les attentes des artistes africains à un meilleur niveau, tournent autour de la création d'un observatoire et de la mise en place d'une artothèque nationale. Ces deux projets seraient certainement les voies les plus pertinentes pour arriver à formaliser les activités du champ artistique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, Paris, 2005, 213 pages.

APTER Andrew, *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, The University Chicago Press, Chicago, 2005, 333 pages.

BALANDIER Georges, *Afrique ambiguë*, Plon, coll. Terre humaine, Paris, 1957, 291 pages.

BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, (traduction française), Flammarion, Paris, 1988, 382 p.

BELAND Jean-Pierre, *La crise de l'art contemporain: illusion ou réalité?*, Presses Université Laval, Laval, 2003, 138 p.

BENHAMOU François, *L'Economie de la culture*, la Découverte, Paris, 2004, 124 p.

BENOIST Joseph, Roger de, *La balkanisation de l'Afrique Française*, NEA, Dakar, 1979, 283 p.

BIDIMA Jean Goedfroy, *Pour une théorie critique des arts africains*, Art et philosophie, Ed.ENS, Fontenay Saint Cloud, 1998, 153 p.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965, 360 p.

BUSCA Joëlle, *L'art contemporain africain. Du colonialisme au post colonialisme*, L'Harmattan, Paris, 2001, 240 p.

BUSCA Joëlle, *Perspectives sur l'art contemporain Africain*, Paris, L'Harmattan, 2000, 175 p.

CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain*, Ed. PUF, Paris, 1998, 127 p.

CHATEAUX Dominique- Qu'est ce qu'un artiste ? Presse Universitaire de Rennes, Rennes 2008, 130 p.

- CISSOKO Sékéné Mody, *Tombouctou et l'empire Songhay: épanouissement du Soudan nigérien aux XVe-XVIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2000, 244 p.
- Clair Jean : *La responsabilité de l'artiste* Ed. Gallimard, Paris, 1997, 144 p.
- CONNIN Benoît, *L'art contemporain pour les débutants*, Pairs, QI Edition, 2010, 195 p.
- Couchot Edmond, Hillaire Norbert, *L'art numérique*, Flammarion, Paris, 2003, 260 p.
- COULIBALY Abdoul Latif, *Contes et mécomptes de l'Anoci*, Paris, L'Harmattan, 2009, 217 p.
- DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, nouv. Éd, Paris, 2004, 723 p.
- DELANGE Jacqueline, [*Afrique Noire : La Création Plastique*](#), Gallimard, Paris, 1967, 448 p.
- DESCHAMPS Hubert, *Histoire générale de l'Afrique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, 2 tomes, 576 p.
- DESJEUX Dominique, *Le Sens de l'autre: stratégies, réseaux et cultures en situation interculturelle*, UNESCO, ICA, Paris, 1991, 169 p.
- DIAGNE Pathé, *L'Ouest africain culturel*, UNESCO, Paris, 1984, 146 p.
- DIOP Cheikh Anta, *L'Afrique noire précoloniale : Etude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique Noire, de l'Antiquité à la formation des Etats modernes*, Présence Africaine, Paris, 2000, 278 p.
- DIOP Cheikh Anta, *Les fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique Noire*, Présence Africaine, Paris, 1974, 124 p.
- DIOP Cheikh Anta, *Nations nègres et culture, De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Présence Africaine, Paris, 2000, 568 p.
- DIOUF Démanguy, Saliou.-*Les arts plastiques contemporains du Sénégal*, Présence Africaine, Dakar, 1999, 239 p.
- DJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Folio, Gallimard, 2005, 196 p.

PEDOT Béatrice, Bibliothèques / Lieux d'art contemporain. Quels partenariats ? FFCB, Paris, 2001, 143 p.

DOMINO, Christophe & MAGNIN, André. – *L'art africain contemporain*, Éditions Scala (« Tableaux choisis »), Paris, 2005, 127 p.

ESSOUBA Joseph – Marie, *L'art africain et son message*, Ed. Cle, Yaoundé, 1985, 73 p.

FAURE, Elie, *Histoire de l'art médiéval*, Le livre de Poche, Paris 1965, 368 p.

FEAU Etienne, JOUBERT Hélène, *L'art africain*. Ed. Scala, Paris, 1996, 125 p.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Art et internet : les nouvelles figures de la création*, Collection : CNRS Communication, Paris, 2005, 224 p.

GAUCHE Anne, *Les Etats africains et leurs musées. La mise en scène de la nation*, l'Harmattan, Paris, 1997, 230 pp.

GAUDIBERT, Pierre, *L'Art africain contemporain*, Editions des Cercles d'art, Paris, 1991, 175 p.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, Paris, 2009, 256 p.

GLOVER, Ablade. *Graphique: Symbolisme Adinkra*, Press Ltd Liberty, Accra, 1971, 125 p.

GUEZ, Nicole. *Art africain contemporain – Guide*, Editions Dialogue entre cultures, Paris, 1992, 293 p.

HARNEY Elizabeth, *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960–1995*, Duke University Press, Durham, 2004, 317 p.

HARNEY, Elizabeth, *In the Senghor's Shadow: Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham-London, 2004, 316 p.

HOLAS, Bohumil Théophile, *Civilisations et arts de l'Ouest africain*, Les Presses Universitaires de France, Paris, 1976, 201 p.

JAHN Jansheinz: Muntu, *l'Homme africain et la culture néo – africaine*, Paris, Seuil, 1958, 293 p.

- KASFIR Sidney Littlefield, *L'art contemporain africain*, Editions Thames & Hudson, Paris, 2000, 224 p.
- KENNETH Y. Bert, *La politique culturelle au Liberia*, Unesco, Paris, 1974, 150 p.
- KONATE Yacouba, *La biennale de Dakar: Pour une esthétique de la création africaine contemporaine- Tête à tête avec Adorno*, l'Harmattan, Paris, 2009, 138 p.
- LARA Oruno Denis, *La naissance du panafricanisme: les racines caraïbes, américaines et africaines au XIXe siècle*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2000, 350 p.
- LARONCE Cécile, Nkrumah, *le panafricanisme et les Etats-Unis*, Paris, Karthala, 2000, 325 p.
- LIBIOULLE, A., *Développement des industries culturelles endogènes en Afrique: conférence panafricaine dans la perspective d'un Marché Commun Culturel Africain*, UNESCO, Paris, 1991, 49 p.
- LOUVEL Roland, *l'Afrique noire et la différence culturelle*, Paris, l'Harmattan, 1966, 224 p.
- MAGNIN André, SOULILLOU Jacques, *Contemporary Art of Africa*, Londres, Thames and Hudson, 1996
- MALINOWSKI Bronislaw, *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Seuil, 1970, 183 p.
- MANYAH Kofi Adu, *Parlons Twi- Langue et culture*, Paris, l'Harmattan, 2009, 234 p.
- MBENGUE Mamadou Seyni, *La politique culturelle au Sénégal*, Unesco, Paris, 1973, 61 p.
- MEINER Pieter van Dijk, *Sénégal: le secteur informel de Dakar*, L'Harmattan, Paris, 1986, 164 p.
- MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995, 286 p.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Dominos, Paris, 2000, 127 p.
- NDIAYE Djadji, Iba, *L'impossible art africain*, Dëkkando, Dakar, 2002, 118 p.
- NDIAYE Djadji, Iba, *Propos Esthétiques*, Ed. Abdou Sylla, L'Harmattan, Paris, 2009, 176 p.

- OGBECHIE Sylvester Okwunodu, *Ben Enwonwu: The Making of an African Modernist*, University of Press, Rochester, 2008, 301 p.
- OGUIBE Olu, ENWEZOR Okwui, *Reading the Contemporary: African art from theory to marketplace*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 2000.
- RICHARD Moniques, *La culture populaire chez les jeunes : entre projets artistiques et projets pédagogiques*, Presses de l'Université du Québec/Quebec, 2005, 114 p.
- SCHEPENS Paula, *Guide sur la Gestion Collective des Droits d'Auteur-La Société de Gestion au Service de l'Auteur et de l'Usager*, UNESCO, Paris, 2000, 59 p.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté 3. Négritude et Civilisation de l'Universel*, Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universel Paris : le Seuil, 1977, 576 p.
- SENGHOR Léopold Sédar, *OEuvres complètes*, Paris, Points, 1990.
- SOUBA, M., *Mémoire sociologique et précurseur du marché panafricain des arts et de la culture*, UNESCO, Paris, 1994, 91 p.
- SYLLA Abdou, *L'Architecture sénégalaise contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2000, 126 p.
- SYLLA Abdou. *Arts Plastiques et Etat au Sénégal : Trente Cinq Ans de Mécénat au Sénégal*, IFAN- Ch. A. Diop, 1998, Dakar, 167p.
- SYLLA Abdou, *Création et imitation dans l'art africain*, Université Cheikh Anta Diop, Dakar, 1988.
- TA. Fasuyi, *La politique culturelle du Nigeria*, UNESCO, Paris, 1972, 73 p.
- TALL Pape Ibra, *Situation de l'artiste négro – africain contemporain*, in *Art nègre Et civilisation de l'universel*, Nouvelles Editions africaines, Dakar, 1975, 160 p.
- TAMBADOU, Moustapha, *Les convergences culturelles au sein de la nation sénégalaise*, Dakar, Ministère de la Culture, 1994, 366p.
- TAPIES Antoni, *La valeur de l'art*, Marseille, éd. André Dimanche, 2001, 186 p.
- THELMA R. Newman, *Art et Artisanat africains d'aujourd'hui*, Paris, Ed. de la Courtille, 1971, 262 p.

THOMAS Louis Vincent, FOUGEYROLLAS Pierre, *L'art africain et la société sénégalaise*, Université de Dakar - Faculté des lettres et sciences humaines, Dakar, 1967, 110 p.

THORNTON Lynne, *Les Africanistes, peintres voyageurs: 1860-1960*, ACR Edition, Paris, 1990, 342 p.

TOTCHAROVA Petya et GLELE Emile, *l'Abc du droit d'auteur*, Section de la Diversité des expressions culturelles, UNESCO, Paris, 2010, 96 p.

VANSINA, J, *Art History in Africa*, London and New York, Longman, 1984, 233 p.

WARNIER Jean-Pierre, *Mondialisation de la culture*, la Découverte, Paris, 1999, 120 p.

WILLETT, Frank, *L'Art africain, une introduction*, Oxford University Press, New York- Toronto- Paris, 1990, 285 p.

YEO Souleymane, *Les états-nations face à l'intégration régionale en Afrique de l'ouest: Le cas de la Côte d'Ivoire*, Karthala, Paris, 2009, 240 p.

Articles

ACHILLE Louis -T-: « l'artiste noir et son peuple », in *Présence Africaine*, n°16, octobre – novembre 1957

ADANDE Alexandre: « L'impérieuse nécessité des musées africains », in [*Présence africaine*](#) n°10, [Paris](#), 1981, pp. 176-189.

AHYI Paul: « Technique moderne et revalorisation culturelle : les arts plastiques » in *Recherche Pédagogique et culturelle*, n° 57, avril – mai 1982

ANTUBAM Kofi, « la peinture en Afrique noire », 22^e congrès des écrivains et artistes noirs, in *Présence Africaine*, t. II, août – novembre 1959.

ARAEEN Rasheed, « Les problèmes de représentation, de contextualisation, et d'évaluation critiques dans l'art contemporain, tels que présentés par la Biennale de Dakar. » In *Third Text* n° 62, Vol 7, 2003

AZIKIWE Nnamdi, « L'Avenir du Panafricanisme » in *Présence Africaine* Edition anglaise, vol 12 n°40, premier trimestre 1962, pages10 – 11.

BALANDIER Georges: « La condition sociologique de l'art noir », in *Présence Africaine*, n° 10-11 1951.

BESSIERE Jérôme, « Afrique : mondialisée, mais pas dupe », in *Africultures* n° 66, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 5-8.

BLIN Odile, Matière numérique, la production et l'invention de formes. Vers une esthétique nouvelle, in revue électronique *Solaris*, n° 7 , 2000.

BUSCA [Joëlle](#), ANDRIAMIRADO [Virginie](#) « Les arts plastiques restent les plus mal compris en Afrique », In *Africultures* n° 65, L'Harmattan, Paris, 2005, pp 75-81.

COADOU François, « Contribution à une réflexion sur les artothèques. », Association de Recherche et Développement sur les Artothèques (ADRA), 2010.

DUQUETTE Danielle Gallois: « Le premier symposium d'ethno- esthétique africaine » In *le Truchement, université Paris –I*, n°1, 1978.

EGONWA D. Osanweokwu: « the concept of abstraction in African art and its validity in contemporary Nigerian Visual arts », in *Nigeria Magazine*, 18-25, janv.mars 1986.

ELLENBERGER Michel: « le réveil des arts africains » in *Dynasteurs*, n° 3211, septembre 1988.

GAUDIBERT Pierre: « arts populaires contemporains », in *Afrique*, le Creusot,

GAUDIBERT Pierre: « un pop'art d'Afrique noire », in *Silex*, n°23, 1982.

HERREWEGE, VAN: « P.R. Desfossés : l'homme, son œuvre et sa pensée » in *Brousse* n°2, 1952.

ITILIAANDER Rolf: « Introduction à l'art nouveau en Afrique »,in *Présence Africaine* n° 22 Juin – juillet 1958.

GLETZKI Jacek: « Les peintres de l'Afrique noire », in *Africana*, n°20, 1974

JOLIOT Catherine: « Entretien avec Iba Ndiaye, peintre et sculpteur sénégalais », in *L'Afrique littéraire et artistique* n° 11, juin 1970.

KENNETH C. Murray : « Arts and craft of Nigeria ; their past and future » in *Africa*, Vol. XIV, n°4, 1941.

KONATE Yacouba, Créations africaines et Marché de l'art, in *Esprit* août-septembre 2005

LAFARGUE, Bernard, « L'esthétique, aujourd'hui ? », in *Figures de l'Art* n°10

LEFEVRE Claude: « Tradition et rupture dans les arts africains », in *Annales de la Faculté de lettres de Dakar*, 1978.

LEHUARD, Raoul, « Question d'esthétique en Afrique noire », in *Arts d'Afrique noire* n°74, 1990, p.51-53.

MENSAH [Ayoko](#) , « Les cultures africaines sont-elles à vendre ? Richesses artistiques et développement économique », In *Africultures* n° 69, Paris, l'Harmattan, 2007, pp.3-7.

MENSAH [Ayoko](#), « Réinventer les musées », in *Africultures* n° 70, l'Harmattan, Paris, 2007, pp. 6-7.

MONGIN Olivier, « Les hommes de l'art et les autres. Le débat sur l'art contemporain », acte II .in *Esprit* n° 1.1998,

NDIAYE Diadji Iba, « Dak'Art vaut mieux que 2000 », in *Africultures* 30 juin 2000.

NDIAYE Iba: « A propos de l'art africain, contemporain : les écoles de Poto – Poto et de Dakar », in *Balafon* n°37, octobre 1977, pp. 37-70.

NDIAYE Iba: «Peinture populaire et art moderne », in *Afrique*, supplément n°4, 1966.

VERGER Marie – Noël – Fèvre : « Présentation des objets de la Côte – d'Ivoire dans les Expositions universelles et coloniales de 1878 à 1937 », in *L'Ecrit* n°6, 1985, p 11-20.

VINCENT Cédric, « Une biennale sous le chapeau. Notes pour une histoire des biennales absentes ou inachevées », In *Africultures* n° 73, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 157-160.

WADE Abdoulaye, « L'Afrique devrait-elle élaborer son propre droit positif ? », in *Présence Africaine* n°8-9-10, juin novembre 1956, pp. 307-323.

Articles en ligne

Kasfir, Sydney Littlefield. – L'art contemporain africain Paris, Thames & Hudson, 2000, 224 p., ill., bibl., index (« L'univers de l'art »).

<http://etudesafricaines.revues.org/index1551.html>

Publication : Cahiers d'études africaines /Type de publication : Revue • Type de document : Compte-rendu /Auteur : Cédric Vincent /Date de publication : mars 2009

Amselle, Jean-Loup. – L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain Paris, Flammarion, 2005, 213 p., index, ill.

<http://etudesafricaines.revues.org/index5890.html>

Publication : Cahiers d'études africaines /Type de publication : Revue • Type de document : Compte-rendu /Auteur : Tobias Wendl ./Date de publication : mars 2006

Domino, Christophe & Magnin, André. – L'art africain contemporain Paris, Éditions Scala (« Tableaux choisis »), 2005, 127 p.

<http://etudesafricaines.revues.org/index6849.html>

Publication : Cahiers d'études africaines /Type de publication : Revue • Type de document : Compte-rendu /Auteur : Cédric Vincent /Date de publication : mars 2007.

L'amateurisme dans l'Europe du XVIIIe siècle.

<http://calenda.org/280283>

Publication : Calenda /Type de publication : Revue • Type de document : Appel à contribution /Auteurs : Justine de Reyniès et Bénédicte Peslier Peralez /Date de publication : mars 2014

Aspects of African Art for the Museums

http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1960_num_1_4_3685

Publication : Cahiers d'études africaines /Type de publication : Revue • Type de document : Données /Auteur : Ladislav Segy /Date de publication : 1960

BIDIMA, Jean-Godefroy. - L'Art négro-africain

http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_00080055_1999_num_39_155_1792_t1_0995_0000

Publication : Cahiers d'études africaines /Type de publication : Revue • Type de document : Compte-rendu /Auteur : Taffin Dominique /Date de publication : 1999.

ARNOLDI, Mary Jo. - Playing with Time. Art and Performance in Central Mali

http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_00080055_1996_num_36_141_2017_t2_0289_000

Publication : Cahiers d'études africaines /Type de publication : Revue • Type de document : Compte-rendu/Auteur : Darkowska Olenka /Date de publication : 1996

Art, Ritual, and Folklore: Dance and Cultural Identity among the Peoples of the Casamance
http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1994_num_34_136_1474
Publication : Cahiers d'études africaines / Type de publication : Revue • Type de document :
Article / Auteur : Peter Mark / Date de publication : 1994

Note sur une méthode d'analyse ethno morphologique des arts africains,
http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1966_num_6_21_3058
Publication : Cahiers d'études africaines / Type de publication : Revue • Type de document :
Article / Auteur : Louis Perrois / Date de publication : 1966

De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange
http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1996_num_36_141_2014
Publication : Cahiers d'études africaines / Type de publication : Revue • Type de document :
Article / Auteur : Bogumil Jewsiewcki / Date de publication : 1996

Les musées africains en ligne Du public local au public mondial
<http://etudesaficaines.revues.org/index4856.html>
Publication : Cahiers d'études africaines / Type de publication : Revue • Type de document :
Article / Auteur : Roberta Cafuri / Date de publication : décembre 2004

Supports et circulations des arts, des représentations et des savoirs en Afrique.
<http://calenda.revues.org/nouvelle8558.html>
Publication : Calenda : Type de publication : Événements scientifiques • Type de document :
Contribution / Date de publication : mai 2007

Histoire de l'art contemporain du Nigeria.
Publication Africultures / Type de publication : Revue • Type de document : Article / Auteur
: Stéphanie Vergnaud, janvier 2012.

Crise du mécénat ou mécénat de crise ?,
<http://communicationorganisation.revues.org/2260>
Publication Revues.org / Type de publication : Revue électronique • Type de document :
Article / Auteur Nicole Denoit, mars 2012.

Contributions et Publications actes de colloque, congrès, conférences

DUPASQUIER Xavier, *La conception des indicateurs : phase délicate de définition d'un Observatoire*, Actes Rencontres SIG-La-Lettre, Les Observatoires urbains et thématiques, mai 2009

D'ALMEIDA Francisco, *Les industries culturelles des pays du Sud, enjeux du Projet de Convention internationale sur la diversité culturelle*, AIF/OIF, Paris, 2004, 88 p.

AFAA, Afrique en Créations, *Territoire de la création. Artistes, institutions et opérateurs culturels. Pour un développement durable en Afrique*, Actes, Rencontres internationales de Lille, 26-28 septembre 2000.

GARCIA CANCLINI, N. « Politiques et créativité culturelle », Conférence Intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement, Stockholm, 30 mars - 2 avril 1998, Commission Mondiale de la Culture et du Développement, 1998, 23p. CLT-98/CONF.210/REF 4.

SALEMBERE, A., *Les industries culturelles, l'artisanat et le statut des créateurs en Afrique*, Commission Mondiale de la Culture et du Développement, 4e réunion, Paris, 30 juin - 2 juillet 1994, 6p.

LAFARGUE, Bernard, « Le pessimisme dionysiaque et l'expérience esthétique. » *In L'expérience esthétique en question: Enjeux philosophiques et artistiques*, Suzanne FOISY, Claude THERIEN, Josette TREPANIER « dir. », Paris, L'Harmattan, 2009, p. 183-198.

CVJETICANIN, B. (ed.), *Dynamics of Communication and Cultural Change: The Role of Networks*. Proceedings of the First World Culturelink Conference, Zagreb, June 1995, IRMO, UNESCO, Zagreb, 1996.

CIACD, *Le Collège Itinérant Africain pour la culture et le Développement*, Ed. CIACD, Dakar, 2000, 59 p.

CIACD, *Le Collège Itinérant Africain pour la culture et le Développement*, Ed. CIACD, Dakar, 2000, 59 p.

CIACD, *Manuel pour l'enseignement de la Culture africaine et le développement*, Dakar, 2004.

CIACD, Répertoire des experts africains dans le domaine de la culture et du développement, Dakar, 2002.

COLL, A. N., *La diversité culturelle et le développement : quelques jalons pour une réorientation radicale*, Commission Mondiale de la Culture et du Développement, 7^e réunion, 5p., CCD-VII/95/INF.8.

MAE – DGCID (Ministère des affaires étrangères – Direction générale de la coopération internationale et du développement), Appui à la professionnalisation des opérateurs culturels du continent africain. Programme Afrique en créations, Paris, 2003.

COURRIER ACP-UE N°194 (LE), Industries culturelles, Bruxelles, septembre – octobre 2002.

GODONOU, A., *Musées et développement en Afrique*, février 1995, Commission Mondiale de la Culture et du Développement, Contributions à la CMCD, 10p., CCD/CONT/95/INF.10.

Les fractures numériques Nord/Sud en question. Quels enjeux ? Quels partenariats ? Actes colloque Université d'été de la communication d'Hourtin (Gironde - France) du 25 au 28 août 2003

LALEYE, Issiaka - Prosper, « L'œuvre d'Art ” : Dialectique de l'incarnation, in Société Africaine de Culture, le Critique africain et son Peuple comme producteur de civilisation. Colloque de Yaoundé 16-20 avril 1973

Guide de l'Art Africain Contemporain, Association Afrique en Créations, Paris, 1996.

NDIAYE Iba Diadji, Communication du Professeur Critique d'art au Centre de Recherche de l'E.N.S., Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal. Communication donnée à l'occasion du Symposium ISEA, Paris, décembre 2000

Les cultures africaines sont-elles à vendre ? : Richesses artistiques et développement économique, Rencontres "Maintenant l'Afrique" -- 2006 -- Paris

OIF, Les industries culturelles des pays du Sud. Enjeux du projet de convention internationale sur la diversité des expressions culturelles, septembre 2004.

OUA/UNESCO, *Symposium sur les politiques, les stratégies et les expériences de financement de la culture en Afrique*, Rapport final, Abidjan, 5-9 juin 2000

ALADI (Association Latino-américaine d'Intégration) *Le marché commun de biens et de services culturels*, Commission mondiale de la culture et du développement, 3^e réunion, Costa Rica, 22-26 février 1994, 9p,

SINDZINGRE, A. N., *Heurs et malheurs de la notion de culture dans les études sur le développement en Afrique*, Commission Mondiale de la Culture et du Développement, 4^e réunion, Paris, 30 juin - 2 juillet 1994, 22p., CCDIV/ 94/REG/INF.12.

SAFIR, N., *Les migrations internationales : un nouvel enjeu dans les relations entre culture et développement*, mars 1995, Commission Mondiale de la Culture et du Développement, Contributions à la CMCD, 11p

SAGNIA, B, *Le Collège Itinérant Africain pour la Culture et le Développement. Séminaire de conscientisation sur les dimensions culturels du Développement en Afrique*. Dakar, 27-30 octobre 1997.

AUDEOUD, O., Etude relative à la mobilité et à la libre circulation des personnes et des productions dans le secteur culturel, Etude n° DG EAC/08/00, avril 2002, 33p.

HUCHARD, Ousmane Sow. Le 1er Festival Mondial des Arts Nègres Dakar 1966 in Anthologie de l'art africain du XX siècle, Paris, Editions Revue Noire, 2001, pp. 220-229.

Avant-projet de convention sur la protection de la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques, Rapport préliminaire du directeur général, CLT/CPD/2004/CONF.201/1, UNESCO, Paris, juillet 2004.

Déclaration de Salvador, adoptée par la II Conférence des Intellectuels d'Afrique et de la Diaspora - II CIAD, Salvador, Brésil, juillet 2006.

Union Africaine, Rapport, Première Conférence des Intellectuels d'Afrique et de la Diaspora, Union Africaine, Dakar, Sénégal, octobre 2004

UA, Première session ordinaire de la Conférence des ministres de la culture de l'UA, Nairobi, Kenia, December 2005 Charte de la renaissance culturelle Africaine, Projet révisé, AUCMC/EXPT/CHAR.1(I)

Division culturelle du Ministère de l'éducation et de la culture du Ghana « La politique culturelle au Ghana » Unesco, Paris, 1976.

Dictionnaires et Encyclopédies

Encyclopédie des gens du monde: répertoire universel des sciences, des lettres et des arts; avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants, Volumes 2 à 3(Livre numérique Google), Edi, Librairie de Treuttel et Würtz, 1834

Encyclopédie des gens du monde: répertoire universel des sciences, des lettres et des arts; avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants, Volume 20 (Livre numérique Google), Edi, Librairie de Treuttel et Würtz, 1844

Dictionnaire de l'esthétique et de la philosophie de l'art, Ed Armand Colin, 2007, 475 p.

Catalogues

Dak'Art 1992, Catalogue de la Biennale de Dakar, 115 illustrations en couleurs, 66 p.

Dak'Art 1996, Catalogue de la Biennale de Dakar, illustrations en couleurs

Dak'Art 1998, Catalogue de la Biennale de Dakar, illustrations en couleurs, français/anglais, 116 p

Dak'Art 2000, Catalogue de la Biennale de Dakar, 91 illustrations en couleurs, français/anglais, 132 p.

Dak'Art 2002, Catalogue de la Biennale de Dakar, 150 illustrations en couleurs, français/anglais, 160 p.

Dak'Art 2004, Catalogue de la Biennale de Dakar, 187 illustrations en couleurs, français/anglais, 182 p.

Dak'Art 2006, Catalogue de la Biennale de Dakar, illustrations en couleurs, français/anglais 424 p.

Dak'Art 2008, Catalogue de la Biennale de Dakar, illustrations en couleurs, français/anglais, 250 p.

Dak'Art 2010, Catalogue de la Biennale de Dakar, illustrations en couleurs français/anglais 192 p.

Dak'Art 2012, Catalogue de la Biennale de Dakar, illustrations en couleurs français/anglais, 196 p.

COLE, M. Herbert et DORAN H. Ross. Les Arts du Ghana (guide d'exposition). Los Angeles Museum of Cultural History, University of California, 1977

GAUDIBERT Pierre: Art contemporain du Sénégal, catalogue, Paris, grande Arche de La Défense , 1990.

GAUDIBERT, Pierre. Ces Deux Sources vives – populaire et savante in Art contemporain du Sénégal (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990.

HUCHARD, Ousmane Sow. Exprimer une certaine nécessité intérieure in Art contemporain du Sénégal (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990.

NDIAYE Iba: « L'Afrique a répondu », catalogue des projets d'affiches d'artistes africains pour les jeux Olympiques de Munich, Munich, 1972.

NDIAYE Iba: La jeune peinture en Afrique noire, in Œuvres africaines nouvelles, Paris, musée de l'Homme, s.d. (avril 1969).

PELLETI, Jacques. Messagers d'une culture qui régénère notre imaginaire in Art contemporain du Sénégal (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990

SÈYE Bouna Médoune Les Trottoirs de Dakar, 51 photographies N/B Editions Revue Noire, Coll. Soleil, (français et anglais), Paris 1994, 96 p

SY Kan. Reflections of Art, Contemporaneity and Urban Existence in Dakar in *Africas: The Artist and the City – A Journey and an Exhibition* (cat. esposizione), a cura di Pep Subiros, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, pp. 86-88.

CSAO/CEDEAO, Atlas de l'intégration régionale, Maisonneuve et Larousse, Paris, 2000-350 p.

DELISS Clémentine, LAMPERT Catherine, *Seven stories about modern art in Africa*, cat. exp. Londres, Whitechapel Art Gallery, Malmö Konsthall, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, Paris, New York, Flammarion, 1995.

NJAMI Simon, « Mozart and me », in: *Looking both ways, art of the contemporary African Diaspora*, New York, Museum of African Art, Snoeck Publishers, Ghent, 2004.

AFRICA REMIX L'art contemporain d'un continent, cat. expo. 60 p., Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 2005.

Mémoires et Thèses

TCHIBOZO Romuald: L'art et l'arbitraire: Une étude de la réception de l'Art africain contemporain en occident, le cas allemand de 1950 à nos jours, thèse de 3^e cycle de

AKUTSA André, Quel environnement pour la création artistique en Afrique subsaharienne ? Paris 8. Sous la dir. de L.F. Larnaud, Mémoire DESS

BA Aissatou Diouldé Les objets de parure dans la protohistoire sénégalaise. Dakar Université de Dakar, 1987 ,132 p. (Mémoire de Maîtrise).

BARTHELMES Lisa: Changement et continuité dans les arts africains, thèse de 3^e cycle de l'université Paris – I, 1981.

BAUER Frédérique Bruelle: le renouveau des arts traditionnels en Afrique de l'Ouest de 1965 à 1980 au Bénin, au Mali, au Nigeria et au Niger, Thèse de 3^e cycle de l'université Paris –I, 1981.

BOISDUR DE TOFFOL Marie – Hélène : Contacts de civilisation au Sénégal. Le phénomène de la peinture sous verre. Paris, Université de Paris I.1982 (Thèse de 3^e cycle).

CAPPIELLO Séverine, Développement culturel africain : quel positionnement pour un opérateur culturel du nord ? Mémoire de DESS de coopération artistique internationale. Université Paris 8, 2004.

COLIN Roland : Systèmes d'éducation et mutations sociales. Continuité et discontinuité dans les dynamiques socio- éducatives. Le cas du Sénégal. Paris, soutenue en 1977, publiée en 1980, Université. Lille III, Atelier reproduction des Thèses : 2 vol., 1011p. (Thèse d'Etat).

DIALLO Mamadou les Fondements culturels du pouvoir politique dans les sociétés traditionnelles d'Afrique Noire. Dakar, Univ de Dakar. 1981. 101 p. (Mémoire de Maîtrise).

DIOP Cheikh Anta : Nations nègres et culture. Paris, Univ. de Paris. Présence Africaine, 1^{ère}, 2^e et 3^e éditions en 1955, 1964 et 1979, 572 p. pour la 3^e édition publiée.1955 (Thèse d'Etat).

DIOP Cheikh Anta L'unité culturelle de l'Afrique Noire. Domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'Antiquité classique. Paris, Présence Africaine : 1^{ère} et 2^{ème} édition en 1959 et 1982, 219 p. pour la 2^{ème} édition. 1959 (Thèse).

DIOUF Démanguy Saliou : Contribution à l'étude des arts négro – africains. Situation de l'artiste dans la Société sénégalaise d'aujourd'hui, maîtrise de l'université Paris – I, 1979.

HASSAN Musa : la mutation des références culturelles chez les citadins du Soudan Septentrional : le cas des arts plastiques, thèse de doctorat de L'université Montpellier – III, 1990.

MARTIN Tony, The Pan-African connection (Dover, MA : the Majority Press, 1984, première édition 1983) Univ. de Paris III : 3t., 1346p. + 9 p. (Thèse d'Etat).

MAUNY Raymond – 1961 – Tableau géographique de l'Ouest africain au Moyen Age, d'après les sources écrites, la tradition et l'archéologie. Dakar, IFAN : 587 p., 111 figures. Mémoire de l'IFAN n°61. (Thèse d'Etat publiée).

[PENSA, Iolanda, La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement-](#)
Thèse de 3^e cycle- Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie- Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2011, 341 p

Benoit PYPE, Voyage et déplacement : L'artiste contemporain et ses expéditions. Mémoire de Master 1, Art-espace, ENSAD 2010

Sites web et liens qui ont documenté ce travail.

www.avu.org	http://calenda.revues.org/nouvelle8558.html
www.acpcultures.eu	www.afrilivres.com
http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_00080055_1999_num_39_155_1792_t1_0995_	www.africalia.be
www.africalia.be	http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1960_num_1_4_36
www.africine.org	
www.africinfo.org	http://etudesafricaines.revues.org/index6849.html
http://etudesafricaines.revues.org/index5890.html	www.africultures.com
www.afrik.com	http://etudesafricaines.revues.org/index1551.html
http://etudesafricaines.revues.org/index5998.html	http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_00080055_1996_num_36_141_2017_t2_0289_000
www.afriqueinvisu.org	http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1994_num_34_136_1474
www.afrique-ouest.auf.org	http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1966_num_6_21_3058
http://www.persee.fr/showPage.do?urn=cea_0008-0055_1996_num_36_141_2014	www.acpcultures.eu
www.apnet.org	http://etudesafricaines.revues.org/index4856.html
www.artprice.org	www.typicartgallery.com
www.avu.org	
www.ocpanet.org	
www.ouestaf.com	

www.panafricanartists.org	
www.rfi.fr	
www.sib.free.fr	
www.sudplanete.net	
www.unesco.org	
www.wamponline.org	
www.OMPI.org	
www.revuenoire.com	

ICONOGRAPHIE

Fig. 1- Aina Onabolu, Nue, Crayon sur papier, 1910

<http://classconnection.s3.amazonaws.com/279/flashcards/504279/png/h1.png>

Fig. 2- Alpha Walid Diallo, *Conseil privé à S^t- Louis le 05/09/1895*, huile sur toile, 1971. Musée régional de Thiès- Sénégal

Fig. 3- Schéma migrations ouest africaine, sources Nelly Robine, IRD, 2009,

Fig. 4- Affiche Exposition coloniale de Lyon, 1894 / Groupr de Recherche Achap, Paris/ Collection Particulière <http://www.clg-diderot-deuil.ac-versailles.fr/IMG/jpg/P1090593.jpg>

Fig. 5- Joseph de la Nézière, *Affiche de l'Exposition coloniale de Paris de 1931*, Imprimerie de Vaugirard, 1928

Fig. 6- Roger Nivelte *Africaine* Lavis d'encre et aquarelle, 31 x 23 cm, <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=456169>

Fig. 7- Photo CIFRA, p..., C.I.F.R.A « Atelier Moustapha Dimé » Fort Portugais / Rue du chemin du charroi / BP : 24 Gorée / Sénégal

Fig. 8- Pierre Romain-Desfossés et Mwenze Kibwanga, novembre 1950, Elisabethville (actuelle Lubumbashi) -République Démocratique du Congo/ http://www.inchi-yetu.be/sl_kat_jba06.html

Fig. 9- Mamady Seydi, *Les Cyclistes*, sculpture, 2012. <http://africanworks.blogspot.com/2013/12/ed-cross-interview-african-art-and.html>

Fig.10- 1- Bâtiment en forme de lion qui abrite la galerie Yacine Art- 2- Intérieur de la galerie <http://www.yassineartsgallery.com/galerie-yassine-art.html>

Fig.11- Boubacar Goudiaby, *Vendeuse de lait*, 1986, tapisserie, 50x65cm. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1796

Fig.12- François Thango, *Sans titre*, Huile sur "Pavatex", 78 x 61 cm <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Thango-Francois&m=88&s=1514>

Fig. 13- Ndary Lô, *La longue marche du changement*, métal soudé et divers, 2000-2001, 195 x 75 x 250cm/ Biennale de Dakar

Fig. 141 : Carte de l'Afrique, en blanc les pays de la Communauté des Etats Sahélo-Sahariens avec le tracé de

2 : Infographie sur le projet

3 : Ndary Lô, *Muraille verte*, pièces de métaux soudés, 2008, Biennale de Dakar

Fig. 15- La Une du premier numéro de la revue *Afrik'Arts*, août 2005, 58 p. – Biennale de Dakar/ <http://www.biennaledakar.org/2014/spip.php?article59>

Fig. 16- Logo du Collectif de *Ker Doff*

Fig. 17- Dominique Zinkpè, *Taxi Taf-Taf*, Installation, 2002, Institut français Léopold Senghor (Dakar) / <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:TaxiZinkp%C3%A8.JPG>

Fig. 18- Photo d'Otumfuo Osei Tutu, né le 6 mai 1950, 16e roi Asantehene du Royaume de Ashanti. Baafuor Ossei-Akoto. <http://asanteman.freesevers.com/photo.html>

Fig. 19- Photo de la façade principale d l'ambassade du Ghana aux Etats-Unis décorée avec des signes Adrinka ./

Fig. 20- Tisserand manjack dans son atelier de confection à l'air libre au 18 e siècle. <http://baran.canalblog.com/archives/2012/10/29/25455676.html>

Fig. 21 - Trois variétés de pagnes mortuaires Manjack <http://web.archive.org/web/20051024023645/www.kandeer-manjaku.com/pages/tissage.htm>

Fig. 22- Production artisanale de pagnes décorés avec des motifs adinkra dans le village de Ntonso, Ghana- 2009. <http://gotravelghana.com/adinkra-stamping-in-ntonso/>

Fig.23- Owusu-Ankomah, *Mouvement n° 33, Mouvement n° 39*, 2004, Acrylique sur toile, 190 x 250 <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/owusu-ankomah/english.htm>

Fig.24 - Bruce Clarke, né en 1959, à Londres <http://bruce-clarke.com/pages/a-propos-de-bruce-clarke>

Fig. 25- Bruce Clarke, *Dialogue avec l'ange*, aquarelle et collage sur papier, 2004 <http://bruce-clarke.com/pages/a-propos-de-bruce-clarke>

Fig.26- Bruce Clarke, *Dialogue avec l'ange*, aquarelle et collage sur papier, 2004 <http://bruce-clarke.com/pages/a-propos-de-bruce-clarke>

Fig.27- Bruce Clarke, *Qui a tué le président rwandais ?* aquarelle et collage sur papier 1994. <http://bruce-clarke.com/pages/a-propos-de-bruce-clarke>

Fig.28 - Ernest Dükü, né en 1958 à Bouaké. <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=1015>

Fig.29- Ernest DÜKÜ, *Oiseau CHAM kréyol attitude, technique mixte*, 2003 <http://www.africanloxo.com/repert-artistes/Cote-divoire/07.htm>

Fig.30- Iba Ndiaye est né en 1928 à Saint Louis du Sénégal, décédé à Paris en 2008 <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=298>

Fig.31- Iba Ndiaye, *Tabaski*, huile sur toile, 1970. http://faculty.polytechnic.org/jbarr/AfArt/AfArtists/artists/Ndiaye/Iba_Ndiaye.html

Fig. 32- Iba Ndiaye (1928-2008)-, *Le Cri*, 1987 http://faculty.polytechnic.org/jbarr/AfArt/AfArtists/artists/Ndiaye/Iba_Ndiaye.html

Fig.33- Susanne Wenger, *Shokpona, le dieu Yoruba de la variole*.Sculpture fantastique en béton worldheritagemap.com/sites/1298-Osun-Osogbo%20Sacred%20Grove-iframe

Fig.34- Musée d'art contemporain de Ouidah, Benin- Frondation Zinsou, 2013.

ANNEXES

Annexe 1 : Extraits de presse sur le FESMAN

« La page du 3e Festival mondial des arts nègres (Fesman), qui a eu lieu à Dakar du 10 au 31 décembre 2010, est loin d'être tournée pour les 117 artistes plasticiens qui y ont participé. La société LP art, chargée par les organisateurs de transporter les œuvres refuse avec intransigeance de restituer les œuvres tant que les organisateurs du Festival n'auront pas payé pas la facture. Jean-Bernard Pret, chef de service Foire internationale à LP art se justifie ainsi

«On nous a demandé de récupérer 300 œuvres dans 35 pays différents et de les acheminer au Sénégal à Dakar dans le délai ultra court d'un mois. Une mission impossible que nous avons pu faire parce que nous y avons mis le prix. En janvier, au moment de nous payer, on nous a demandé de réduire le montant de la facture, ce que nous avons fait. Puis, les organisateurs ont coupé tout contact. Nous avons alors fait le choix de garder les œuvres jusqu'à ce que notre facture de 670 000 euros soit réglée ; somme à laquelle il faut ajouter maintenant 39 000 euros de frais de stockage en douane, »

En fait, après la clôture de l'exposition, c'est un festival de dettes qui a débuté au Sénégal. Le Fesman avait un budget estimatif de 48 621 597 010 FCFA. Mais l'événement a enregistré un déficit global de 22 911 097 120 FCFA (environ 35 000 000 d'euros), selon le journal sénégalais Le Quotidien, qui a eu accès aux documents comptables. La dette du Fesman a même dû faire l'objet, en juin 2011, d'une « loi de finances rectificative » du budget annuel de l'État. Et en attendant, les artistes trinquent : annulation de participation à des expositions et résiliations de promesses d'achat se multiplient.».

(Jeune Afrique)

Annexe 2 : Wolé SOYINKA juge Léopold Sédar SENGHOR et la Négritude

« Nous avons pris des positions extrêmes vis-à-vis de la Négritude quand nous étions jeunes. Mais bien sûr avec le temps nos positions se sont de plus en plus rapprochées. Senghor a eu de nombreuses discussions (avec moi) sur la Négritude. Il a cédé sur certaines positions extrêmes sur la Négritudes et j'ai cédé sur certaines de nos réactions extrêmes contre la Négritude. Nous n'avons jamais été hostiles à la Négritude en soi. Nous croyons aux caractères spécifiques des différents peuples. Je crois en la pluralité des cultures. Quand on parle de la globalisation de l'économie, de la culture ... j'espère que cela ne signifie pas la fin de la variété des cultures. Il y a donc un caractère spécifique, une synthèse si vous voulez chez les noirs d'Afrique de l'approche culturelle que l'on peut appeler Négritude. Ce que nous refusions alors c'était la célébration romantique de cette essence. C'est leur théorisation que nous rejetions. » (Source ina.fr)




Annexe 3 : les différentes étapes de la circulation virtuelle

action	Propriétés
numérisation	<i>Numériser une image signifie la transformer en un fichier informatique, c'est-à-dire numérique, et donc constituer un code composé d'une suite organisée de 0 et de 1. Seul ce type d'information est en effet compréhensible par un ordinateur.</i>
stockage	<i>Une image numérisée peut ensuite être stockée indéfiniment sans être altérée, être dupliquée à l'identique autant de fois que l'on veut, être modifiée, être imprimée, être envoyée à distance sur un réseau internet par exemple être affichée sur un écran, être intégrée à une application multimédia de type CD-Rom ou site web, etc.</i>
Mise en réseau	<i>un ensemble d'appareils électroniques (ordinateur, tablette numérique, téléphone...) géographiquement éloignés les uns des autres et interconnectés par télécommunication généralement permanentes qui permettent l'échange d'informations entre eux.</i>
réception	<i>L'actualisation est l'étape qui consiste, pour l'ordinateur, à calculer puis afficher la configuration numérique provoquée par les actions de l'utilisateur. Car n'oublions pas que ces images sont issues d'algorithmes programmées et qu'elles sont donc toujours une réponse de type logicomathématique.</i>

Sources : <http://cours-gratuits.toutapprendre.com/?cours=comment-numeriser-une-image>.

Annexe 4 : Pays de la Communauté des Etats de l'Afrique de l'Ouest.

Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Afrique-Ouest>

Noms des pays et des territoires, avec drapeau	Superficie (km²)	Population ⁴³ (estimation 2010)	Densité de population (par km²)	Capitale
 Bénin	112 620	9 056 010	80,4	Porto-Novo
 Burkina Faso	274 200	16 241 810	59,2	Ouagadougou
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flag_of_Burkina_Faso.svg  Cap-Vert	4 033	508 660	126,1	Praia
 Côte d'Ivoire	322 460	21 058 800	65,3	Yamoussoukro
 Gambie	11 300	1 824 160	161,4	Banjul
 Ghana	239 460	24 339 840	101,6	Accra
 Guinée	245 857	10 324 030	42	Conakry
 Guinée-Bissau	36 120	1 565 130	43,3	Bissau
 Liberia	111 370	3 685 080	33,1	Monrovia
 Mali	1 240 000	13 796 350	11,1	Bamako
 Mauritanie	1 030 700	3 205 060	3,1	Nouakchott
 Niger	1 267 000	15 878 270	12,5	Niamey
 Nigeria	923 768	162 000 000	175	Abuja
 Sénégal	196 190	12 323 250	62,8	Dakar
 Sierra Leone	71 740	5 245 700	73,1	Freetown
 Togo	56 785	6 587 240	116	Lomé

Annexe 5 : Thèmes des rencontres scientifiques de la Biennale de Dakar

Année	Thèmes
2014	« Les Métiers de l'art. »
2012	« Créativité contemporaine et dynamiques sociales. » ; « Contemporanéité et différences dans les situations artistiques africaines : mutations, déplacement, hybridité. »
2010	« Dak'Art : de 1990 à 2010 : rétrospective et perspectives. »
2008	« Afrique : miroir ? »
2006	« Afrique: entendus, sous-entendus et malentendus.»
2004	« l'Art contemporain africain à l'épreuve de la mondialisation : problèmes, enjeux et perspectives. »
2002	« La Création Contemporaine et les Nouvelles Identités. »
2000	« Art Africain contemporain : Courants, styles et Créativité à l'aube du 3ème millénaire. »
1998	
1996	
1992	« Permanences et mutations de l'art africain. »
1990	« Aires culturelles et création littéraire en Afrique. »

Annexe 5 : Thèmes des rencontres scientifiques de la Biennale de Dakar

Année	Thèmes
2014	« Les Métiers de l'art. »
2012	« Créativité contemporaine et dynamiques sociales. » ; « Contemporanéité et différences dans les situations artistiques africaines : mutations, déplacement, hybridité. »
2010	« Dak'Art : de 1990 à 2010 : rétrospective et perspectives. »
2008	« Afrique : miroir ? »
2006	« Afrique: entendus, sous-entendus et malentendus.»
2004	« l'Art contemporain africain à l'épreuve de la mondialisation : problèmes, enjeux et perspectives. »
2002	« La Création Contemporaine et les Nouvelles Identités. »
2000	« Art Africain contemporain : Courants, styles et Créativité à l'aube du 3ème millénaire. »
1998	
1996	
1992	« Permanences et mutations de l'art africain. »
1990	« Aires culturelles et création littéraire en Afrique. »

Annexe 6 : Argumentaires de la revue *Ethiopiques*

Revue trimestrielle de culture négro-africaine



Périodicité : Trimestriel

Dans notre monde en crise depuis la deuxième guerre mondiale, il n'y a plus, sauf, dans les universités - et encore ! -, de revue purement culturelle. ETHIOPIQUES se veut donc une revue politique et une revue culturelle en même temps, une revue "socialiste" et une revue "de culture négro-africaine". Cette juxtaposition d'une option idéologique et d'une réalité culturelle vient, à son heure, combler une lacune.

En effet, malgré de nombreux efforts, et méritoires, près de quinze ans après les indépendances de 1960, il n'existait pas en Afrique noire francophone de publication à caractère théorique où débattre de l'ensemble des problèmes qui se posent à nos Etats, engagés dans l'impitoyable bataille du développement - nous ne parlons pas de la seule croissance économique. Faute de doctrine ? Certainement pas. Nombre d'Etats négro-africains ont, depuis 1960 et même avant, lancé un mouvement de libération culturelle ou tracé une voie originale vers le Socialisme. Il fallait seulement songer à mener, non pas parallèlement mais en convergence, les développements économique et culturel.

Pourquoi le Socialisme ? Parce que, comme le disait Marx dans un manuscrit inédit, dont nous avons extrait la phrase en exergue, il faut, d'abord, par la planification économique et la croissance de la production, satisfaire les besoins animaux - manger, se loger, se vêtir, se soigner - afin de permettre aux hommes de se livrer à leur "activité générique", qui est de créer des œuvres d'art et d'en jouir. Sur la base de la liberté, de l'initiative et de l'imagination, c'est-à-dire du socialisme authentique, offrir, aux Africains et aux amis de l'Afrique, une structure pour un dialogue, amorcé ailleurs, voilà donc la première justification d'ETHIOPIQUES.

Léopold Sédar Senghor
Sources : ethiopiques.refer.sn

ANNEXE 7 a : Traité de la Communauté Economique des Etats de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO)ARTICLE 62 AFFAIRES CULTURELLES

Paragraphe 2 . A cette fin, les Etats Membres s'engagent notamment à :

a- favoriser la promotion, par tous les moyens et sous toutes les formes, des échanges culturels;

b-promouvoir, développer et au besoin améliorer les structures et mécanismes de production, de diffusion et d'exploitation des industries culturelles;

ANNEXE 7 b : Traité de l'Union Monétaire ouest Africaine

Section III: Du marché commun

Paragraphe 1er: Dispositions générales

Article 92 1) Les ressortissants d'un État membre bénéficient du droit d'établissement dans l'ensemble du territoire de l'Union.

2) Sont assimilées aux ressortissants des États membres, les sociétés et personnes morales constituées conformément à la législation d'un État membre et ayant leur siège statutaire, leur administration centrale ou leur principal établissement à l'intérieur de l'Union.

3) Le droit d'établissement comporte l'accès aux activités non salariées et leur exercice ainsi que a constitution et la gestion d'entreprises, dans les conditions définies par la législation du pays d'établissement pour ses propres ressortissants, sous réserve des limitations justifiées par des raisons d'ordre public, de sécurité publique et de santé publique.

4) Le Conseil, statuant à la majorité des deux tiers (2/3) de ses membres et sur proposition de la Commission, arrête dès l'entrée en vigueur du présent Traité, par voie de règlement ou de directive, les dispositions utiles pour faciliter l'usage effectif du droit d'établissement.

5) L'article 91, paragraphe 3, est applicable, mutatis mutandis.

Article 93 Les ressortissants de chaque État membre peuvent fournir des prestations de services dans un autre État membre dans les mêmes conditions que celles que cet État membre impose à ses propres ressortissants, sous réserve des limitations justifiées par des raisons d'ordre public, de sécurité publique et de santé publique et sans préjudice des exceptions prévues par le présent Traité

ANNEXE 8 : Bulletin de dépôt d'œuvres des arts graphiques, plastiques ou photographiques tel suggéré par Chappens...

Bulletin de **DEPOT FACULTATIF** d'œuvres des arts graphiques,
plastiques ou photographiques

Je soussigné,....., pour le compte de la Société

certifie avoir reçu ce jour en dépôt

sous enveloppe fermée

De : M

Prénom :

Pseudonyme :

Né(e) le :

A :

Profession :

Domicile :

Nationalité : Tél. :

Ou du mandataire de :

Prénom :

Pseudonyme :

Né(e) le :

A :

Profession :

Domicile :

Nationalité : Tél. :

une œuvre (dessin, modèle, plan, projet, document, photographie,...)*

désignée :

dont M

se déclare l'auteur.

En foi de quoi, j'ai :

placé sous enveloppe cachetée

le dessin, modèle, plan, projet, document,.... désigné ci-dessus, après y avoir apposé le cachet de la Société daté de ce jour.

En outre, je déclare avoir restitué à M

le second original du dessin, modèle, plan, projet, document qu'il m'avait soumis, tamponné du cachet de la Société et daté de ce jour.

Fait à, le

* rayer la mention inutile

ANNEXE 9 : Fonds de Mobilité des artistes et des opérateurs culturels en Afrique

4.1.1.1 FORMULAIRE DE CANDIDATURE

MERCI DE FAIRE ATTENTION AUX LIGNES DIRECTRICES SUIVANTES QUAND VOUS REMPLISSEZ VOTRE FORMULAIRE DE CANDIDATURE :

1. Merci d'être attentif quand vous répondez à chaque question du formulaire de candidature; les candidatures incomplètes seront rejetées.
2. Vous devez lire attentivement les lignes directrices AMA disponible sur : www.artmovesafrica.org, avant de remplir ce formulaire
3. Nous vous conseillons de ne prendre aucun contact avec le comité de sélection d'AMA, les candidatures doivent être envoyées directement au bureau d'AMA à applications@artmovesafrica.org
4. Merci de répondre uniquement aux questions sans joindre aucun fichier, sauf l'invitation de la structure d'accueil.

4.2 CANDIDAT	
Nom de famille (comme sur votre passeport): Prénom (comme sur votre passeport): Sexe : Age : N° de passeport :	Pays de résidence : Adresse postale personnelle : E-mail personnel : Numéro de téléphone mobile personnel : Date d'expiration du passeport : L'autorité délivrant votre passeport:
Profession : <input type="checkbox"/> Artiste <input type="checkbox"/> Opérateur culturel, veuillez spécifier : <input type="checkbox"/> Curateur <input type="checkbox"/> Journaliste <input type="checkbox"/> Autre, veuillez spécifier :	Champ artistique : <input type="checkbox"/> Théâtre / <input type="checkbox"/> Danse / <input type="checkbox"/> Conte <input type="checkbox"/> Les arts visuels / <input type="checkbox"/> Multi-Media <input type="checkbox"/> Musique / <input type="checkbox"/> Cinéma / <input type="checkbox"/> Littérature <input type="checkbox"/> Multidisciplinaire, veuillez spécifier: <input type="checkbox"/> Autre, veuillez préciser :

Si vous faites partie d'une structure, veuillez remplir le tableau suivant :

Pays	Nom de la structure	Personne à contacter	Ville	Email	Tél	Mobile	Site Web

4.3 MOTIF DU VOYAGE

Titre de l'évènement / du projet : **Date :** **Lieu :**

Champ artistique de l'évènement / du projet : <input type="checkbox"/> Théâtre <input type="checkbox"/> Danse <input type="checkbox"/> Conte <input type="checkbox"/> Les arts visuels <input type="checkbox"/> Multi-Media <input type="checkbox"/> Musique <input type="checkbox"/> Cinéma <input type="checkbox"/> Littérature <input type="checkbox"/> Multidisciplinaire, veuillez spécifier: <input type="checkbox"/> Autre, veuillez préciser :	Type de l'évènement / du projet: <input type="checkbox"/> Réunion / conférence / séminaire / cours / symposium <input type="checkbox"/> Atelier / master class / résidence d'artiste <input type="checkbox"/> Recherche <input type="checkbox"/> Création / production <input type="checkbox"/> Performance <input type="checkbox"/> Exposition <input type="checkbox"/> Festival/Biennale / Marché d'art <input type="checkbox"/> Autre, veuillez préciser :
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Description de l'évènement / du projet : (un résumé de 250 mots maximum de l'évènement/projet avec des liens utiles)

Programme de l'évènement/ du projet: (un résumé de 250 mots maximum de l'évènement/projet avec des liens utiles)

Merci de fournir les informations suivantes sur la structure ou le partenaire d'accueil

Pays	Nom de la structure	Personne à contacter	Ville	Email	Numéro de téléphone	Numéro de mobile	Site Web

Prière de joindre la lettre d'invitation de votre partenaire ou structure d'accueil à ce formulaire de candidature. Au cas où, vous n'arrivez pas à avoir la lettre d'invitation à temps, veuillez envoyer quand même votre candidature avant la date limite. Toutefois, si votre dossier est sélectionné, il est obligatoire de fournir la lettre d'invitation

4.4 VOTRE VOYAGE

Si votre demande est acceptée, Art Moves Africa ne soutiendra que les frais de voyage, de visa et d'assurance (pas de frais d'inscription, ni de logement, ni de per diem...etc.). Merci de fournir un calcul détaillé en Euros de vos frais de visa, d'assurance de voyage et de transport par la route. Votre candidature sera rejetée si une estimation exagérée de ces dépenses est constatée. Veuillez remplir le tableau suivant :

Votre voyage	Coûts en EUROS
Visa	
Assurances de voyages	
Transport par la route (en cas de besoin et si justifié)	
Total	

Moyens de transport :

<input type="radio"/> Avion <input type="radio"/> Train <input type="radio"/> Bus	Lieu de départ : Lieu de Destination : Date du départ : Date du retour : Durée du visa (une seule/plusieurs entrées) :
-----------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4.5 LETTRE DE MOTIVATION

Prière de rédiger votre lettre de motivation en répondant aux questions de chacune des trois sections ci-dessous en les utilisant comme lignes directrices, et évitez de répondre à chaque question séparément. Nous vous recommandons vivement de lire [le message](#) de l'équipe d'AMA avant d'écrire votre lettre de motivation.

I. Contenu artistique et professionnel de votre projet (maximum 250 mots pour cette section)

Votre parcours et expérience professionnels

Prière de décrire votre travail en incluant votre vision du développement artistique et professionnel

Prière de lister tout lien en ligne représentant votre travail (Yotube, vimeo, site web, blogs, facebook...etc.)

Prière de décrire le projet pour lequel vous postulez (objet de votre candidature)

II- Pertinence aux objectifs et directives d'AMA (maximum 250 mots pour cette section)

AMA est intéressée par des projets ayant comme objectifs de créer des ponts entre les régions d'Afrique, de promouvoir des projets de collaborations et la mise en réseau entre les artistes et les opérateurs culturels en Afrique.

Dans quelle mesure votre voyage répond à ces objectifs ?

Comment ce projet s'inscrit-il dans le processus de développement professionnel, artistique, et personnel de votre travail? (pourquoi voulez-vous réaliser ce projet? Pourquoi voulez-vous voyager)

Qu'est-ce que vous avez entrepris pour la préparation de votre voyage? (Contacts, visa, recherche, candidatures...)

Prière de décrire tout planning/préparatives pour votre voyage

III. Implications futures de votre projet (maximum 250 mots pour cette section)

Quel impact ce voyage aura-t-il sur votre projet ?

De quelle façon partagerez-vous votre expérience après votre retour?

A long terme, quel pourrait être le résultat de votre voyage ?

IV. Infos pratiques

Comment avez-vous pris connaissance d'Art Moves Africa ?

Avez-vous sollicité d'autres bailleurs de fonds pour le financement de ce voyage ? Si oui, lesquels ?

Avez-vous déjà été soutenu par AMA ?

Si oui, merci d'indiquer le code de votre bourse précédente ?

4.6 COURTE PRESENTATION DE VOTRE PARCOURS PROFESSIONNEL

Veuillez éviter d'envoyer votre CV complet. Il ne sera pas pris en compte. Nous vous conseillons d'écrire votre parcours professionnel et vos expériences sous la forme d'une biographie en utilisant les questions ci-dessous comme directives (pas plus de 400 mots)

Votre formation et vos expériences ?

Votre situation actuelle, description de votre structure, compagnie...etc. ?

Références

Veuillez nous donner les coordonnées d'au moins deux personnes avec lesquelles vous avez travaillé dans les 5 dernières années, et décrire votre relation professionnelle.

Pays	Personnes de référence	Nom de la structure	Ville	Email	Mobile	Site Web	Votre relation

Mobility Hub Africa

Sources : www.artmovesafrica.org

ANNEXE 10 : Demande d'un financement du Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture / Ministère chargé de la Culture du Sénégal.

Les artistes porteurs d'un projet peuvent solliciter un appui auprès du Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture pour la réalisation dudit projet.

Qui peut faire cette demande ?

Tout artiste de nationalité sénégalaise.

Quand peut-on faire la demande ?

A partir du 5 janvier de chaque année.

Le dernier délai de dépôt des demandes est fixé au 31 mai de chaque année.

Quels sont les documents à fournir ?

- Une demande manuscrite adressée au ministre chargé de la Culture
- Un document de présentation du projet
- Une photocopie de la carte nationale d'identité du porteur du projet
- Un récépissé de reconnaissance si le projet est porté par une association

Quel est le coût ? Gratuit.

Quel est le délai de réponse ?

Après avis de la commission d'arbitrage. Variable

Où s'adresser ?

- Direction des Arts
- Service de coordination des centres culturels régionaux

ANNEXE 11 - Reconnaissance d'utilité publique d'une fondation en France

Pour les fondations, la RUP se fait selon la loi du 23 juillet 1987 relative aux fondations⁷. Elle concerne les fondations dont la mission est d'intérêt général. Ces fondations doivent de plus :

- être pérennes, ce qui signifie qu'elles doivent disposer au départ d'une dotation financière suffisante pour produire des revenus leur assurant cette pérennité (disposer d'au moins 750 000 €, voire un million dans la pratique) ;
- être dotées d'un [conseil d'administration](#) ou d'un [conseil de surveillance](#) avec un directoire.

Les statuts peuvent prévoir qu'un représentant de l'État siégera au conseil d'administration de la fondation. À défaut, un commissaire du gouvernement surveillera l'activité de celle-ci.

La procédure peut, selon les cas, prendre de quelques mois à quelque deux ans. Le dossier de demande doit faire ressortir les buts que poursuivent les fondateurs, l'originalité de la fondation, le caractère généreux et/ou d'intérêt général des objectifs, les moyens financiers à la disposition de l'institution sous forme d'une dotation initiale, les revenus dont elle disposera, etc.

ANNEXE 11 : Recommandation concernant la normalisation internationale des statistiques relatives au financement public des activités culturelles – Belgrade, le 27 octobre 1980

La Conférence générale recommande aux États membres d'appliquer les dispositions ci-après concernant la normalisation internationale des statistiques relatives au financement public des activités culturelles - ces dispositions étant considérées comme une étape vers l'élaboration d'un système complet (comprenant le financement privé) pour les activités culturelles - en adoptant les mesures législatives ou autres qui pourraient être nécessaires, conformément aux pratiques constitutionnelles de chacun d'eux, pour donner effet dans leurs territoires respectifs aux principes et normes formulés dans la présente Recommandation.

La Conférence générale recommande aux États membres de porter la présente Recommandation à la connaissance des autorités et organismes chargés de recueillir et de communiquer les statistiques relatives au financement public des activités culturelles.

La Conférence générale recommande aux États membres de lui présenter, aux dates et sous la forme qu'elle déterminera, des rapports concernant la suite donnée par eux à la présente Recommandation.

I. Portée et définitions

Portée

1. Les statistiques visées par la présente Recommandation ont pour objet de fournir, pour chaque État membre, des renseignements normalisés sur le financement des activités culturelles au moyen de dépenses publiques (autres que celles incluses dans les statistiques de l'éducation et des sciences).

Définition du domaine culturel et énumération des activités composantes

2. Pour l'application de la présente Recommandation, le domaine culturel est défini comme comportant les catégories suivantes:

Catégorie 0: Patrimoine culturel - Catégorie 1: Imprimés et littérature - Catégorie 2: Musique ; Catégorie 3: Arts scéniques - Catégorie 4: Arts plastiques - ... - Catégorie 10: Administration générale de la culture et activités non ventilables.

...

Catégorie 4: Arts plastiques

Cette catégorie comprend les activités ayant pour objet la création, la production et la diffusion d'œuvres plastiques sous la forme de peintures, sculptures, objets d'ornement et artisanat d'art:

4.0 Création plastique

4.1 Édition et production d'œuvres plastiques

4.2 Expositions d'œuvres plastiques

4.3 Diffusion et commercialisation d'œuvres plastiques

4.4 Formation hors du système d'enseignement formel

4.5 Activités annexes nécessaires aux arts plastiques (production et commercialisation des matières et matériel nécessaires à la création et à l'édition d'œuvres d'art)

